ISSN 0130—6405

Искусство КИНО

1981

Фильм «Твой сын, земля»
(«Повесть о секретаре райкома»)
Режиссер Р. Чхеидзе

Искусство кино

1981

1

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Главный редактор
СУРКОВ Е. Д.

Редколлегия
БАСКАКОВ В. Е.
ВАЙСФЕЛЬД И. В.
ГЕРАСИМОВ С. А.
ЗГУРИДИ А. М.
ИГНАТЬЕВА Н. А.
(зам. гл. редактора)
КАРАГАНОВ А. В.
КУДИН В. А.
МАХНАЧ Л. В.
МЕДВЕДЕВ А. Н.
(зам. гл. редактора)
НОВОГРУДСКИЙ А. Е
ПАРАМОНОВА К. К.
САВИЦКИЙ Н. В.
САЛЫНСКИЙ А. Д.
САНАЕВ В. В.
СИНЕЛЬНИКОВ В. Л.
СОЛОВЬЕВ В. И.
СУМЕНОВ Н. М.
ЮРЕНЕВ Р. Н.
ЮТКЕВИЧ С. И.

Ответственный секретарь
КЕЛЬМАН Л. М.

Оформление Марголина И. Л.
Художественный редактор Петрова Э. С.
Технический редактор Иванова Т. Ю.
Корректоры Коренева Н. А., Элькина Г. Г.

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб.
Рукописи не возвращаются
Фото и адреса актеров редакция не высылает

На 1-й стр. обложки
Темур Чхеидзе в фильме «Твой сын, земля» («Повесть о секретаре райкома») (режиссер Р. Чхеидзе, «Грузия-фильм»)

На 2-й стр. обложки
Джанкарло Джаннини и Регимантас Адомайтис; Джанкарло Джаннини и Орнелла Мути в фильме «Жизнь прекрасна» (режиссер Г. Чухрай, «Мосфильм» — «Куаттро Кавалли Чинематографика», Италия)

На 4-й стр. обложки
Давид Чубинишвили и Ираклий Хитаришвили в фильме «Твой сын, земля» («Повесть о секретаре райкома»)

СОДЕРЖАНИЕ

Готовясь к XXVI съезду КПСС
3
Валерий Байрачный Экран воспитывающий, борющийся, созидающий
18
Алексей Сахаров Определенность позиции
27
Ходжакули Нарлиев Деятельная любовь
36
Игорь Таланкин Забота и требовательность
43
Вия Артмане Женщины 70-х годов...
50
Владлен Кузнецов В параметрах пятилетки

Новые фильмы
65
З. Фурманова Медсестра Мария
69
Л. Польская Просторы жизни — параметры жанра
81
В. Михалкович Хроника или притча?

Мемуары и публикации
92
Благодарная память
Г. Чухрай Пример М. И. Ромма
104
А. Володин Пять писем
108
Герман Лавров Мне повезло

Наши юбиляры
115
Владимир Венгеров Молодость мастера
116
Олег Даль Я думаю о вас

Издано о кинематографе
118
Р. Соболев Угол зрения
122
Новые книги о кино

Памяти товарища
123
Яков Варшавский Эраст Гарин
124
Владимир Монахов Юрий Ракша

За рубежом
126
Нина Игнатьева Реальные проблемы реальной жизни
134
Георгий Капралов «Катастрофический оптимизм» и подновленные иллюзии

Сценарий
149
Сулико Жгенти, Реваз Чхеидзе Твой сын, земля (Повесть о секретаре райкома)

Iskusstvo Kino
Cinema Art

Preparing to the XXYIth Congress of the CPSU

Valery Bajrachny — The Screen Which Is Bringing Up, Fighting, Creating (p. 3).
Alexey Sakharov — The Certain Position (p. 18).
Khodjakuli Narliev — The Active Love (p. 27).
Igor Talankin — Care and Exactingness (p. 36).
Vija Artmane — Women of the Seventies (p. 43).
Vladlen Kusnetsov — In the Parameters of the Five-Year Plan (p. 50).
The prominent cineastes — about the problems of the Soviet cinema before the XXYIth Congress of the CPSU.

New Films

Zinaida Furmanova — Nurse Maria (p. 65).
Review of the film «Maria from Malaja Zemlia» («Ukrkinochronika», 1980).
Lidia Polskaja — The Space of Life — the Parametres of the Genre (p. 69).
Review of the films «Live Long» («Armenfilm», 1979) and «The Half of Life» («Armenfilm», 1979).
Valentin Mikhalkovich — The Chronicle or the Parable? (p. 81)
Review of the film «The Georgian Chronicle of the XIXth Century» («Georgia-Film», 1979).

Memoirs and Publications
Grateful Memory

Grygory Chukhraj — Example of Mikhail Romm (p. 92).
Alexandr Volodin — Five Letters (p. 104).
German Lavrov — I Am Lucky (p. 108).
Memoirs about the outstanding Soviet director Mikhail Romm to the 80-th anniversary of his birthday.

Our Jubilees

Vladimir Vengerov — The Youth of Master (p. 115).
Oleg Dal — I Am Thinking about You (p. 116).
To the 75-th anniversary of Iosif Heifits.

Published on Cinema

Romil Sobolev — Point of View (p. 118).
Review of the book by Liudmila Pogozeva «From the Critic's Diary».
New Books about Cinema (p. 122).

In Memoriam

Iakov Varshavsky — Erast Garin (p. 123).

Vladimir Monakhov — Youry Raksha (p. 124).

Abroad

Nina Ignatieva — The Real Problems of the Real Life (p. 126). Article about the Film Festival in Oberhausen.
Georgy Kapralov — «Catastrophical Optimism» and the Renovated Illusions (p. 134). Article analyses a number of recebt films made dy the known Western directors.

Script

Suliko Zgenti, Revaz Chkheidse — Your Son, the Land (p. 149).

© Журнал «Искусство кино», 1981

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9.
Тел. 151-02-72.
Сдано в набор 1.10.80
Подп. к печати 10.12.80 А 11280
Формат бумаги 70×90¹/₁₆,
печ. л. 12,12 усл. п. л. 14,18.
уч-изд. л. 18,3.
Печать высокая
Тираж 56 000 экз. Заказ 2600
Чеховский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли,
г. Чехов Московской области

Валерий Байрачный,
заведующий учебной частью средней школы № 6, г. Липецк

Экран воспитывающий, борющийся, созидающий

«Сегодня мы можем сказать, что подход XXIV съезда к вопросам литературы и искусства полностью себя оправдал. Для истекших лет характерна дальнейшая активизация деятельности творческой интеллигенции, которая вносит все более весомый вклад в общепартийное, общенародное дело строительства коммунистического общества.

Этот положительный, животворный процесс отразился, естественно, в тех новых произведениях социалистического реализма, которые были созданы у нас в стране за последние годы. В них все чаще, а главное — глубже, находит отклик то основное, существенное, чем живет страна, что стало частью личных судеб советских людей».

В этих ярких, сразу же врезавшихся в память словах Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета Союза ССР товарища Л. И. Брежнева, сказанных им в Отчетном докладе ЦК XXV съезду КПСС, с волнующей ясностью и определенностью отражена все возрастающая роль советской литературы и искусства в обществе эпохи развитого социализма. Как учитель, общающийся со множеством людей разных возрастов и разных профессий, с детьми, подростками, юношами и девушками особенно тесно и систематически, я могу засвидетельствовать: искусство, кинематограф в том числе, играет все более заметную роль в формировании духовного облика советских людей, их вкусов, представлений, стремлений, социальных ориентаций и ценностных установок. Конечно, в руки читателей все еще попадает много плохих книжек — обделенных мыслью, «сработанных» наспех, без видимого следа душевных затрат и творческих поисков. Много неудачных, ничего не дающих ни уму ни сердцу передач обрушивается с малого экрана на людей в часы их домашнего уединения, когда они особенно восприимчивы к прекрасному, когда они его особенно жаждут. Сегодня я обращаюсь к кинематографической аудитории и по совести могу повторить все то, что я сказал о литературе и телевидении. К сожалению, число плохих, сделанных без участия ума и сердца картин все еще значительно. Смотришь иной фильм и горько становится на душе: на какие пустяки употребляются такие мощные средства воздействия, такие актерские силы, такая техника. Думать об этом кинематографистам, по-моему, надо тем более упорно и строго, что растет требовательность аудитории, и много трудных, неотложных вопросов выдвигает жизнь — и наша, так сказать, домашняя, целиком от нас зависящая, и та, что бушует за пределами нашего большого советского дома и все более настойчиво требует осмысления, оценки, осознания перспектив исторического развития.

Как педагог могу засвидетельствовать: аудитория ваша, товарищи кинематографисты, быстро меняется. Она захвачена вопросами, проблемами, которые требуют глубокого художнического, подлинно партийного осмысления. Ее, даже школьников, сейчас суррогатами не накормишь, разбавленным лимонадом жажду ее не утолишь.

На XXV съезде КПСС Л. И. Брежнев, замечательный ленинец нашей эпохи, всегда, в каждом своем выступлении аккумулирующий коллективную мудрость партии, опыт теоретического развития многих поколений советских коммунистов, интернациональный опыт борцов за коммунизм, которых в мире сейчас уже целая армия, сказал: «Мы добились немалого в улучшении материального благосостояния советского народа. Мы будем и дальше последовательно решать эту задачу. Необходимо, однако, чтобы рост материальных возможностей постоянно сопровождался повышением идейно-нравственного и культурного уровня людей».

Именно об этом сейчас говорит, думает дома и в школе, на заводе и в институтской аудитории, в колхозе и армейских подразделениях великое множество людей. Снова свидетельствую, опираясь на свой большой педагогический опыт: в этих замечательных словах лидера нашей партии, нашего народа обобщены, сгущены в кристалл научной формулы мысли, раздумья миллионов. Они любят горячей и требовательной любовью свой советский кинематограф. Верят в его силы, в его способность поднимать и решать на уровне эпохи самые сложные и актуальные проблемы общественного и личного бытия. Благодарные кинематографистам за то хорошее, чем был богат, красен наш экран в истекшее пятилетие, все мы, педагоги и инженеры, рабочие и труженики полей, ветераны и юноши, всем сердцем разделяем ожидания, с которыми партия смотрит на отмобилизованную для больших свершений армию советских кинематографистов. Воспитывать силой художественных образов человека коммунистической убежденности, высоких нравственных качеств, подлинно гражданских чувств — благородная и постоянная обязанность мастеров киноискусства.

Урок социальной зоркости

В жизнь моего поколения, которое стало неутомимым зрителем лет с десяти, кинематограф вошел замечательными произведениями тридцатых и сороковых годов. «Чапаев» и трилогия о Максиме, мажорные, излучающие оптимизм и свет веры в наши идеалы комедии Александрова и Пырьева, «Машенька», потрясшие нас в годы войны «Радуга», «Зоя», потом «Молодая гвардия».

Время делает свое дело. Забываются какие-то подробности сюжета, стираются, тускнеют детали. Память — этот своевольный монтажер — сохраняет лишь поразившие воображение кадры, самые яркие и вдохновенные фрагменты, соединяя, склеивая их в особый, новый, захватывающий «фильм фильмов». В нем, в соседствующих кадрах, кружатся березы Сергея Урусевского — погибает баталовский Борис Бороздин, и звучит, звенит радостью и счастьем голос почтальона Стрелки — Любови Орловой, еще не знающей, какие испытания в недалеком будущем предстоят и ей, и ее героиням, и всему народу нашему, всей стране...

В этом «фильме фильмов» встречаются, всматриваются друг в друга Егор Трубников и Чапаев, бригадир Потапов и веселый Мимино, комиссар Амелин из «Красной площади» (как-то уж очень сдержанно оценили эту картину строгие критики, а фильм, по-моему, хороший!) и Паша Строганова из «Начала», погибшие и живые «сороковых, роковых» и современники мои — герои семидесятых. «Будем думать судьбами людей» [1], — написал в давней своей книге Виктор Шкловский. Что же, это тот самый способ, которым всегда пользовалось искусство. Припоминаешь судьбы киногероев разных лет и рождается гордая мысль о величии судьбы нашей Родины. О пути, пройденном советским народом. О бесценном наследии, оставленном нам старшими поколениями. И о том, как прекрасна и как трудна миссия продолжателей дела революции, выпавшая на нашу долю. Надо учиться быть достойным ее. Чтобы дети и внуки наши, думая о нас, непременно думали и об истории страны, частицей которой мы были.

Экран — как окно, распахнутое одновременно и в настоящее, и в прошлое, и в будущее. Он до бесконечности раздвигает границы социального, нравственного опыта и отдельного человека, и целых поколений.

[1] Шкловский В. Дневник. М., 1939, стр. 5.

Тем более важно, необходимо поразмышлять о путях и формах воздействия на убеждения, принципы и поступки людей талантливого, созданного не только по законам эстетики, но и по бескомпромиссным законам гражданского мужества, честного и умного искусства. Особенно сегодня, когда искусство, оставаясь праздником, стало для нас нашей привычной повседневностью. Контакты с ним у миллионов людей значительно участились, расширились, сделались насущной потребностью. Ведь искусство экранное, по-моему, в числе тех, кто неизменно идут в рядах первопроходцев, стремятся все активнее, настойчивее, глубже отразить и осмыслить важнейшие социально-исторические и нравственные процессы нашей эпохи.

Однажды мне рассказали об одном заводском конфликте — я интересуюсь этим, поскольку приходится иногда читать лекции по проблемам психологии управления. Комментируя ту ситуацию, собеседник мой мимоходом заметил:

— Ну, это они Потапову подражают...

Не сразу дошло. Переспросил:

— Какому Потапову?

— Да фильм есть такой, «Премия» называется, видел?

Видел. Прекрасный фильм. Одно смущает: что это означает — «Потапову подражают»? Не чересчур ли упрощаем, спрямляем мы в этом случае представление о влиянии положительного примера экранного героя на дела и поступки реальных людей?

Мои мальчишки перенимают иногда у какого-нибудь эффектного киноперсонажа походку, жест, любимое словечко. Впрочем, мы, учителя, часто по этому поводу выражаем беспокойство: то и дело оказывается, что это совсем не тот персонаж (пресловутый «Гоголь», например, из нашумевших в свое время «Несовершеннолетних»), не та походка, не то словечко. Но, к счастью, поветрие быстро проходит — его излечивает очередной хороший фильм.

Что же, ребята постоянно играют. То в «неуловимых», то в мушкетеров. В их возрасте это вполне естественно — так уж активно они сопереживают увиденному, так самозабвенно отдаются впечатлению. Но чтобы взрослые люди «играли» в того же Потапова или, предположим, в одного из интереснейших киногероев последнего времени — директора целинного совхоза Степана Алексеевича Сечкина («Вкус хлеба»)? Позволю себе усомниться в этом. Воздействие экрана, вообще искусства, на души людей глубже, касается корневой системы наших (детей в первую очередь) представлений, оценок, интересов. Зрительный зал — не зеркало, отражающее экран. Скорее наоборот: экран — зеркало, в котором мы видим отражение своих проблем, радостей, тревог. Себя самих.

Принцип воздействия фильма, если он актуален, аналитичен, точно уловил какие-то существенные экономические, социальные, нравственные явления жизни, скажем, как это произошло во «Вкусе хлеба», «Обратной связи», «Прошу слова», так вот, принцип его воздействия, вернее — долговременного влияния на зрителей, сложнее, многозначнее, тоньше и, решаюсь утверждать, плодотворнее, чем формула: экран возбуждает в зрителях желание подражать героям.

Ценность произведений истинно художественного уровня не столько в том, что они предлагают образцы для подражаний, сколько в отчетливой, выверенной партийной позиции. В зоркости, с которой в них подмечено новое, ранее не осмысленное нами или не понятое до конца явление. Ну, и, конечно, в художественной убедительности исследования закономерностей социалистического развития: исследования, привлекающего внимание к характерам и конфликтам, обусловленным временем, наиболее ярко его выражающим.

Укрупняя, концентрируя черты, присущие самой действительности, создатели лучших произведений киноискусства последних лет помогают нам разобраться в тенденциях общественного движения, учат различать, правильно оценивать то, что подчас непросто заметить и верно понять в текучке повседневности, в быстротечном потоке перемен. Они как бы предостерегают нас, подготавливая к трезвым, оправданным, серьезным поступкам и решениям. К то-

му, чтобы мы в большом и малом были на уровне социалистической морали.

Принять такие решения трудно. Ускорение научно-технического прогресса означает и усложнение ситуаций, в которых приходится действовать. В этих ситуациях стереотип, недостаток гибкости, зоркости мешают разглядеть и проблему, и человека. Вспомним, как поначалу «трактует» кое-кто из членов парткома треста действия Потапова. То подозревают, что он рвач. То готовы объявить его склочником, подставным лицом, слепым орудием в руках затаившихся недоброжелателей Батарцева.

А история с Вязниковой в «Обратной связи»? Ходит по всем инстанциям усталая женщина, чего-то добивается, под кого-то «копает», а сама-то... Ведь даже чуткому Сакулину не сразу открывается, что именно движет Вязниковой (как хорошо ее играет Л. Гурченко!). Опять-таки нужна особая зоркость, чтобы увидеть, чтобы оценить: не личные счеты она сводит, а за государственные интересы болеет.

Или трудности, непонимание, с которыми сталкивается Сечкин? Природа этого непонимания опять-таки связана с нашей настроенностью на уже опробованное, привычное, с тем, что мы не всегда ощущаем масштаб нового дела, руководствуемся в чем-то уже неприложимыми к этому масштабу представлениями.

А в то же время: кто решится утверждать, предположим, что виновниками тревог и сложностей, которых предостаточно у председателя горисполкома Елизаветы Уваровой, являются какие-то антиподы героини, заведомые консерваторы, карьеристы? И разве нелегкие проблемы, вставшие перед персонажами «Комиссии по расследованию», «Иванцова, Петрова, Сидорова» и некоторых других, пусть не во всем совершенных, но задевающих за живое лент, возникали в результате происков отрицательных персонажей, деспотов, рвачей, бюрократов? Бывает и так, часто бывает. Но учтем и другое: усложнились задачи, которые решает общество. Сегодня приходится все серьезнее задумываться не только о кратчайшем пути к цели, но и о том, чтобы пройти его с минимальными экономическими и нравственными издержками. То, что на определенном этапе могло представляться идеальным, скажем, для того же «делового человека», — исполнительность, добросовестность, честность и так далее, в условиях развитого социализма перестает быть единственной и самодостаточной добродетелью. Работнику не в меньшей степени необходимы самостоятельность, творческая смелость, готовность разумно рисковать, находить выход из нестандартных, не имеющих прецедента положений. Причем не жертвуя при этом ни одним из принципов, лежащих в основе морального кодекса коммунистов, не принимая удобных компромиссов с совестью, оправдывая оные ссылками на «высшие соображения».

Перефразируя слова киногероя, можно, очевидно, сказать так: нравственные компромиссы — неэкономичны. От них неизбежно пострадают в конечном итоге и те самые «высшие» интересы, во имя которых якобы на них решились пойти.

Таким образом, усиливается аналитическая, исследовательская функция кинематографа. Он призван помочь нам ответить на трудные, требующие комплексного подхода вопросы. Обогатить наш социальный опыт. Стимулировать более взыскательную, глубокую оценку своих обязанностей, прав и возможностей.

Что же касается Сечкина, Потапова или — назову для разнообразия героиню «непроизводственного» фильма — журналистки Софико из «Нескольких интервью по личным вопросам», то, конечно же, у них есть чему поучиться, есть что перенять. Только, чтобы стало возможным, появилось желание брать пример, учиться, надо искусству суметь сделать людей, пришедших в зал кинотеатра, зорче, мудрее, социально более зрелыми.

— Фильм должен хоть одну запятую стереть, — заметил как-то один мой знакомый с Новолипецкого завода и рассказал, откуда взялось у него это показавшееся мне странным выражение.

Дело было на Липецкой Магнитке. В комсомольской организации крупного листопрокатного цеха шел Ленинский урок. Ведущий попросил кого-то из молодых рабочих написать на

специально приготовленной для этого доске «маленький диктант», состоящий из единственной фразы: «Учиться жить и работать по-ленински, по-коммунистически».

Парень написал ее, поставив после слова «учиться» запятую: «Учиться, жить и работать по-ленински, по-коммунистически».

Ведущий, кстати, опытный лектор, пропагандист, поинтересовался у остальных участников урока: все ли правильно написано?.

— А что? — удивился кто-то. — Все правильно, по грамматике.

— Да я ведь не о синтаксисе, а о сути, — улыбнулся ведущий, и урок пошел своим чередом.

Выступали комсомольцы. Обсуждали цеховые дела. Спорили. Размышляли, стремясь проверить, насколько соответствуют ленинским принципам и заветам жизнь, труд, планы коллектива в целом и каждого из них. Темпераментно и остро, не щадя ни начальства, ни товарищей, ни самих себя, критиковали недостатки.

В конце урока ведущий опять вернулся к доске:

— Ну, что же, друзья мои, оставим как есть? Можно заключить из нашего интересного разговора, что мы с вами способны уже сегодня, всегда и во всем следовать этому девизу: учиться, жить и работать по-ленински?

Зал, еще не остывший от горячих споров, на минуту притих, вчитываясь в белевшую на доске строку. А потом в разных концах его послышалось:

— Запятая лишняя... Запятая...

А парень, выходивший к доске, подытожил:

— Да, жить и работать по-ленински мы еще должны учиться. Право поставить здесь запятую надо заслужить. А пока — придется ее стереть...

Вот так же возникает потребность «стереть запятую» после хорошего, умного, честного фильма. Он побуждает строже, требовательнее подойти к окружающим и, в первую очередь — к себе. Ответить прямо, без дипломатической уклончивости на вопрос: нет ли в тебе инерции Батарцева или — что еще хуже — беспринципности Шатунова, прячущего за разглагольствованиями о трестовском «патриотизме» заботу о собственной спокойной жизни? И что нужно делать, как жить, чтобы потаповское, сечкинское, уваровское крепло, росло? Чтобы ты мог уверенно занять место рядом с людьми, подобными Сейфи, следователю из смелого, острого азербайджанского фильма «Допрос»?

Мужество памяти

Экран — окно в прошлое...

Когда говорят о связи времен, неизбежно имеют в виду «связных», которые приносят в сегодняшний день вести из минувших лет, помогают установить прочный контакт между дедами, отцами — сыновьями, внуками, правнуками. Кто они, эти надежные гонцы, эти проверенные посланники, полпреды истории? Документы, свидетельства очевидцев, традиции, обычаи, труды историков. И, конечно же, творения мастеров искусства. Ведь они адресованы самым широким массам, приобщая их к событиям, свершениям, подвигам ушедших эпох, обнаруживая глубокие корни, которые питают новые поколения.

Неуважение к прошлому, незнание прошлого твоей страны, твоего народа, жизни и дел предков Пушкин называл «постыдным малодушием».

Я пишу это и думаю о том, как позорно и подло пытаются скрыть от своей молодежи правду о Великой Отечественной войне идеологические стражи капиталистического мира. Природа страха, который они испытывают перед исторической истиной, — двойная. Люди, приложившие столько усилий, чтобы народы их не увидели документальную эпопею «Великая Отечественная», надеются, что мир забудет о нашей Победе, которая, по словам Леонида Ильича Брежнева, является высоким рубежом в истории человечества [2]. И еще — они панически боятся, что, посмотрев двадцать серий этого выдающегося произведения, даже предубежденный, отравленный ложью человек поймет: хотят ли русские войны. Поймет, чем продиктованы неустанные усилия Коммунистической партии, Советского правительства в борьбе за мир и разрядку, почему Леонид

[2] Брежнев Л. И. Малая земля. М., 1979, стр. 47.

Ильич Брежнев спокойно, уверенно, веско сформулировал мысль, которую всем сердцем разделяет каждый из нас: «Быть войны не должно никогда» [3].

Невозможно переоценить роль отечественного киноискусства в воспитании у советских людей, у молодежи уважения и преклонения перед героизмом и мужеством народа, одержавшего величайшую победу в величайшей битве с варварами двадцатого века.

Но вот что особенно важно: повествуя о годах жестокого противостояния, о людях, прошедших через апокалипсис войны, экран сосредоточивает внимание на раскрытии качеств, которые, казалось бы, должны были быть начисто выжжены огнем пушек и минометов, уничтожены в человеческих душах. Однако они не только сохранились, эти чувства и идеалы, они закалились, они утвердились в невиданных испытаниях. Возьмите Сотникова из поразительного фильма талантливейшей Л. Шепитько «Восхождение», возьмите героев ленты «Двадцать дней без войны», заключительных серий «Блокады», «Судьбы», «Черной березы».

Я могу привести десятки, сотни примеров. Недаром все мы с благодарностью думаем о людях, прошедших через войну. В частности, я все чаще, все благодарней думаю о своем отце, который партизанил на Украине и не склонил головы в фашистских концлагерях: четыре раза «справлял» он там «день рождения» — четыре раза бежал. Ныне седые ветераны, те, кто дожил до наших дней, это люди, чье присутствие среди нас оказывает особое, благотворное, я бы сказал — возвышающее влияние на нравственную атмосферу современного советского общества. Это хорошо показано во многих фильмах. Хотя бы в «Когда наступает сентябрь». Бесхитростный рассказ о старом человеке (его с подкупающей искренностью играет Армен Джигарханян) трогает теплотой и душевным сочувствием к герою. Этот человек тяжело болен. Война догнала, настигла его спустя годы и годы после победных салютов. Он немало вынес на своих плечах, но не растратил способности любить людей, радоваться жизни. Его доброта и сердечность сближают окружающих, делают их добрее, внимательнее друг к другу.

Так в чем же исток человечности, неиссякаемой силы таких, как он?

Ответ на этот вопрос дают прекрасные фильмы, вышедшие на экраны в последнее пятилетие. Вот «Двадцать дней без войны». Интонация картины, авторы которой избрали путь жесткой, подробной реконструкции обстановки военной эпохи, отличается от манеры таких общепризнанных шедевров нашего кинематографа, как, например, «Баллада о солдате». Прежде стилистика повествования была мягче, лиричнее, прозрачнее. А в «Двадцати днях...» нет и намека на романтическую, элегическую дымку; люди здесь безжалостно мечены войной, лица их печальны, усталы, словно бы присыпаны пеплом пожарищ. И говорят нескладно, неловко. Но тем не менее как прекрасны они и в горе своем, и в любви, и в надежде! Сквозь бедные военные одежды, сквозь скудость эвакуационного быта, сквозь ранние морщины и грусть глаз проступают, настойчиво светятся не растраченные, не убитые, не тронутые порчей и грязью души...

В том-то и суть: нравственная устойчивость личности, воспитанной социалистическим обществом, оказалась сильнее войны, жестокости и страха. В бой людей вели не звериное озлобление, а праведный гнев, «ярость благородная»; не жажда крови, а жажда прекратить кровопролитие, разрушения и бесчинства, которые нес фашизм. Они не только защищали свой дом, свою землю. Лопатин и Сотников, партизаны из «Черной березы» и ленинградцы из «Блокады» утверждали в поединке свой идеал справедливости и гуманизма.

Необходимость донести эту мысль до сердца каждого из ныне живущих — благородная и вдохновляющая задача киноискусства. Ведь оно обладает поистине безграничными возможностями воссоздания исторической правды в образах, способных глубоко впечатлять, потрясать, объединять тысячи, миллионы людей общим порывом, состраданием, гордостью...

Но здесь мне хочется высказать одно беспокоящее, наверное, не только меня наблюдение.

---

[3] Брежнев Л. И. Малая земля, стр 47.

Те же «Двадцать дней без войны» или «Восхождение» — произведения отнюдь не простые для восприятия. Они рассчитаны на особый настрой, на активное внимание зрителя, тем более молодого. Причем усилие это будет вознаграждено сторицею — сильнейшим эстетическим переживанием, очищающим нравственным воздействием. Но насколько я могу судить, картины эти имели весьма скромную аудиторию. Тут есть над чем задуматься и нам, учителям, и самим кинематографистам, и их «смежникам», занятым пропагандой и прокатом новых фильмов. Полагаю, здесь мы используем еще далеко не все резервы и возможности. Ведь вот сумели у нас в Липецке, где в свое время такой трудный фильм, как «Солярис», шел в пустых залах, организовать недавно показ картин Андрея Тарковского. Да так, что и на «Солярис», и на «Андрея Рублева», и на «Иваново детство» невозможно было достать билетов. Вот вам и «герметичные», сложные, адресованные как будто бы очень и очень подготовленному зрителю философские произведения! Оказывается, при определенном подходе проката и они находят дорогу к массовой аудитории.

Возвращаясь к фильмам военной тематики, попытаюсь обосновать такую мысль: мне кажется, в последнее время авторы картин, события которых происходят в годы войны, подчас злоупотребляют остросюжетностью, приключенческой фабулой. Не потому ли молодой зритель, привыкая к «игре» в войну, к сверхфантастической, поразительной удачливости наших разведчиков и партизан, теряет ориентир и холодно относится к произведениям иного плана, где война показана в традициях строгого документализма, без заигрывания с публикой; к произведениям, приобщающим к глубоким раздумьям о народном подвиге?

Не сочтите эту реплику желанием обесценить романтический строй киноповествования, противопоставить, допустим, «Двадцать дней без войны» — «Семнадцати мгновениям весны». К тому же у нас есть опыт создания лент, где романтика героизма соединена с достоверностью документа, яркая, захватывающая зрелищность — с убедительностью раскрытия человеческих характеров и судеб. Назову хотя бы «Фронт за линией фронта».

Говоря об «игре в войну», я имею в виду другое: когда динамика событий превращается в самоцель. Когда на экране подростки обводят вокруг пальца чуть ли не целые армии врагов, а разведчики одной-единственной операцией почти решают исход войны. Кстати, кажется, еще печальнее в этом отношении обстоит дело с фильмами из эпохи революционных событий и гражданской войны. Тут подчас наблюдается какая-то прямо разухабистая лихость и легкость. Смотришь такой доморощенный «вестерн», а то и два, и три подряд, и дивишься: за что, во имя чего борются герои фильма? Ведь в нем потеряно главное: мысль о том, какой трудный, ответственный, переломный этап переживала в то время страна. Как раз это главное и оказалось за кадром, заглушилось треском перестрелок. Ссылки в данном случае на традиции «Красных дьяволят» вряд ли оправданы. Эти традиции в таких картинах подменяются совсем иными влияниями, приносятся в жертву, я бы сказал, инерции развлекательности во что бы то ни стало. Бесконечные погони и перестрелки, стереотипные сюжетные повороты, не озаренные мыслью, лишенные подлинного романтического духа, в конце концов вызывают досаду и скуку даже у завзятых поклонников жанра.

И еще несколько слов о воспитании историей, о формировании уважения к героическому революционному наследию. Если минувшая война стала для кинематографистов предметом глубокого философско-исторического, нравственного исследования, то достижения в создании лент, посвященных событиям революции, в последнее время, по-моему, скромнее. Да, Киноленинниана пополнилась фильмом «Доверие». Да, появился первый фильм из серии картин, рассказывающих о верном большевике-ленинце Феликсе Дзержинском. Осталась в памяти своеобразная лента «Цену смерти спроси у мертвых». Можно вспомнить «Отца и сына», «Кровь и пот», прежде всего — «Вечный зов», пользовавшийся, кажется, всеобщим признанием. И все-таки, буду откровенен: нам, зрителям, остро недостает фильма-события, по-

ваторского произведения, достойного встать в один ряд с «Чапаевым», трилогией о Максиме. Фильма, который бы на материале октябрьских дней 1917 года, гражданской войны как бы повторил и умножил великолепный опыт «Освобождения» и «Великой Отечественной»...

Воспитание чувств

Как учитель, то чуть раньше, то чуть позже, я, конечно же, должен был повернуть разговор на фильмы о школе, о воспитании молодежи.

С популярностью «сюжетов из школьной жизни» в современном кино способны конкурировать ленты весьма немногих, так сказать, тематических рубрик. Конечно, я понимаю: все эти «рубрикации» — дело условное и по-настоящему значительные произведения обязательно расширяют горизонты, захватывают гораздо больше жизненного материала, нежели то диктуют формально понятые задачи «производственного», «школьного» или «семейно-бытового» фильма. Особенно если разговор касается воспитания молодежи, взаимоотношений поколений. Я вспоминаю, к примеру, «Премию» и думаю: ах, если бы иные наши «школьно-педагогические» картины вот так же остро, смело и определенно поднимали коренные вопросы воспитания молодежи, как эта вроде бы «чисто» производственная лента! Как тревожны слова Потапова о Кольке Шишове, что у него в бригаде работает. Они с ним полдня потеряли, двери на складе разыскивая. И теперь Потапов с отцовской озабоченностью, с неподдельной горечью воспитателя, прекрасно понимающего, как могут преломиться в незрелом сознании паренька трестовские неурядицы, сколь пагубен разрыв между словом и делом, говорит: «А ведь у меня, товарищи члены парткома, половина бригады — пацаны. Их же надо как-то воспитывать, прививать уважение к ремеслу. А на чем прививать? На этих вот примерах?» [4]

А как поучительна история, происшедшая с другим участником все того же заседания парткома — Фроловским! Он все сидел и молчал. Ему, наверное, было очень трудно. Труднее, чем многим героям фильма. Он, как можно догадаться, принадлежит к разряду (воспользуюсь выражением персонажа из другого произведения) «идеальных исполнителей». Павел Емельянович Батарцев для него и начальник авторитетный, и друг близкий. Непросто против него пойти. И кто знает, может, так бы и отмолчался Фроловский, если бы не чувствовал себя отцом, человеком, на которого требовательно и строго смотрит его сын. Струсишь, отмолчишься, а как жить дальше? Будет ли у Фроловского моральное право учить сына добру, честности, принципиальности? И вот человек, что-то переоценив в себе, в своих поступках, в своем отношении к делу, решился: «Я всю ночь проговорил со своим сыном. Как мужчина с мужчиной. И как работник треста с работником треста. Так вот, там, у меня дома, за столом, прав был мой сын! А здесь, за этим столом, прав Потапов!.. Вот такие дела, Павел Емельянович. Извини меня, но я за предложение Потапова» [5].

Вот вам и «производственный фильм»!

И еще одна картина приходит на память: «Москва слезам не верит». О чем фильм? О судьбе женщины, о любви, о том, что достойный счастья будет счастлив... Ну уж, во всяком случае, не о «воспитании молодежи». Между тем я, буквально затаив дыхание, следил за взаимоотношениями рабочего человека Гоши и дочери главной героини — совсем юной, едва переступившей порог «взрослой» жизни Александры. Это, в общем-то, периферийная линия, однако... Какими настороженно-насмешливыми, «независимыми» глазами смотрит Александра на Гошу поначалу. И как все заинтересованнее и теплее становится ее взгляд. А потом они идут по ночным московским улицам, и Гоша как бы мимоходом, без всяких «воспитательных акцентов» излагает ей свое, так сказать, жизненное кредо. И я понимаю, до чего же повезло Александре — узнать в начале пути такого человека. Общение с ним наложит отпечаток на всю ее жизнь...

Слово сказано: общение. Всю ночь проговорил с сыном Фроловский. Эталон общения

[4] Гельман А. Премия. М., 1976, стр. 35.

[5] Гельман А. Премия. М., 1976, стр 35.

старшего с младшим продемонстрировал герой Алексея Баталова. Можно вспомнить еще и беседу с мальчиком, подростком Сергеем, его отца в фильме «В моей смерти прошу винить Клаву К.». Примечательный диалог! Сергей в смятении: его первое и, судя по всему, глубокое чувство осталось безответным. Растерянно и напряженно спрашивает он у отца, что ему делать. И тот сурово и вместе с тем со скрытым сочувствием отвечает: «Страдать». Разговор мужчины с мужчиной, старшего с младшим. Серьезный, мужественный, мудрый.

Воспитание всегда общение. И я, признаться, рад, что могу назвать все эти поучительные экранные примеры воспитания-общения. Как-то, выступая с лекцией перед работниками управленческого аппарата и говоря о том, что руководитель любого ранга должен быть, как и педагог, мастером, профессионалом общения, я задал слушателям такой вопрос: кто из вас в последние недели, месяцы беседовал у себя дома, в семье — с детьми ли, с женой ли — непрерывно в течение получаса? Ну, хотя бы о книгах, о телепередаче, об учебе сына, о совместных планах на отпуск — о чем угодно. Знаете, выяснилось — никто. Одни объясняли, мол, приходят с работы поздно, устают. Другие, мол, дети то за уроками, то в спортсекции, то с мальчишками во дворе. Третьи честно признались: не представляют, о чем это можно говорить с домашними в течение получаса.

Разве не проблема? По-моему, очень серьезная. Она связана с другими проблемами — с домом, семьей, характером и степенью взаимовлияния близких людей и так далее. И кинематограф, мне думается, оказался чрезвычайно чутким барометром, зафиксировав озабоченность общества всем этим. Воспитание — дело государственное, дело партийное, в его результатах заинтересован весь народ, потому что с этого начинается завтрашний день страны, поколение советских людей, которое станет костяком общества в двадцать первом веке. Не случайно партия и правительство такое неослабное внимание уделяют нашей смене, повседневно заботясь о детях, о том, чтобы было больше детских товаров высокого качества, больше детских садов и ясель, современных школ, учебников; подчеркивают важность трудового воспитания, ставят все более ответственные задачи перед учителями...

Кино не проходит мимо таких важных вопросов. Этим, я полагаю, и объясняются удачи фильмов, условно именуемых «школьными».

Педагогам хорошо известны имена сценариста М. Львовского и режиссера И. Фрэза. Ведь, по существу, они наши коллеги: это талантливые, прекрасно знающие свой предмет, удивительно отзывчивые на все новое, что привносит в дело воспитания время, жизнь, художники. Именно поэтому они в симпатичной ленте «Это мы не проходили» чутко выделили ту самую мысль об общении, о доме, который ведь не просто четыре стены. Молоденькая учительница-практикантка приходит в современную, большую, но неуютную квартиру. Здесь живут ее воспитанник и его очень занятые, очень деловые родители. Мальчик не из легких. Девушка озабочена. Она догадывается: в этой семье каждый сам по себе, каждый погружен в свое. Нет контактов, душевной близости. Дом не стал домом, родным очагом. Она видит на стене портрет Ле Корбюзье и говорит родителям, что надо бы повесить портрет дедушки. Пусть их сын почаще вспоминает о нем, фронтовике, хорошем человеке. Это символическое пожелание. Она имеет в виду, что дом не может быть только «машиной для жилья», как писал тот, чей портрет предпочли интеллектуальные родители (надеюсь, это замечание никак не затрагивает авторитет выдающегося архитектора). Не согретый теплом общения и взаимопонимания, дом неизбежно превратится в конце концов из «машины для жилья» в «машину для спанья». Не больше. Ночь минула, и все опять разбежались по своим делам, туда, где им интереснее, чем здесь, в этой «машине»... М. Львовский продолжил свои раздумья в фильме «В моей смерти прошу винить Клаву К.». Здесь, я говорил, дан привлекательный образец того, что хотелось бы видеть во всех семьях...

Воспитание — процесс комплексный, многоплановый. Нельзя воспитывать гражданские качества и не воспитывать тонкость и чистоту чувств, способность любить, сострадать. Пра-

вильно сказано: кто не способен любить близких, тот никогда не полюбит дальних, тому безразличны понятия «Родина» и «народ».

Писали однажды мои десятиклассники сочинение на тему: «Что я знаю и чего я не знаю о теории относительности», подытоживающее наше с ними изучение основ теории Эйнштейна. Я предоставил им полную свободу в выборе жанра — от фантастического рассказа до балетного либретто. (Между прочим, кое-кто воспользовался и формой сценария.) Я читал эти сочинения и вновь удивлялся амплитуде характеров, настроений, взглядов, интересов. Насколько шире их кругозор, нежели даже у тех, кто кончал школу в совсем уж не такие далекие времена, когда я впервые переступил порог класса в качестве учителя.

Но вот расширился ли наряду с интеллектуальным их, так сказать, душевный, нравственный кругозор? Стали ли они более чуткими к боли другого? Острее ли у них чувство собственного достоинства, чести, долга?

Размышлениям на эту тему помогают кинопечатления. Художники, обращающиеся к характеру современного ребенка, подростка, юноши, видят некоторые моменты — говорю это с уважением и хорошей завистью — острее, яснее, раньше педагогов. Тут, полагаю, проявляется специфическая черта нашего сегодняшнего киноискусства, о которой я уже писал раньше применительно к «производственному» фильму: оно чуть опережает события, предвосхищает, а то и обусловливает общественный интерес к тому или иному вопросу воспитания (яркий, хотя и старый пример — «А если это любовь?»).

Когда-то — мне кажется, началось это с экранизации «Сережи» Веры Пановой — наше кино как бы открыло для себя мир ребенка; открыло и удивилось: да это же и вправду целый мир, и вовсе не такой идиллический и простой, как это принято было показывать в иных даже неплохих фильмах. Камера приближалась к лицу маленького мальчика или подростка, а потом оглядывала все уже его глазами. Помните огромного, прямо-таки чудовищного петуха или монументального дядю-капитана, увиденного с точки зрения пятилетнего Сережи? А Ролан Быков, так тот всю структуру, всю стилистику фильма «Автомобиль, скрипка и собака Клякса» подчинил законам раскованной детской игры, фантазии, мечты. Вместе с юным героем «Ста дней после детства» мы обнаруживали вдруг неизъяснимую прелесть простенького пейзажа — неба, реки, леса, старой усадьбы — и красоту, пробуждающуюся женственность ровесницы, которая совсем недавно, вот только что была девчонка как девчонка.

В книге, ставшей основой фильма «Сережа», есть эпизод, когда мальчик рассказывает Коростелеву (только Коростелеву, потому что другие стали бы насмехаться, а насмешки в подобных случаях для Сережи горьки и обидны) о том, что ему представляется, будто и на Марсе, раз он такой огромный, может быть такая же жизнь, как здесь. И может стоять такой же Сережа с такими же санками... «Коростелев, подумав, сказал:

— Ну что же, возможно.

И потом почему-то взял Сережу за плечи и заглянул ему в глаза внимательно и немножко боязливо»[6].

Так же вот «внимательно и немножко боязливо», с вовсе не наигранным уважением всматривались сценаристы, режиссеры, операторы в детство и отрочество, бережно, по словам Сухомлинского, прикасаясь к душе юного человека. Мне эти фильмы дали много. Вероятно, они многих взрослых многому научили, поскольку, отмечу, адресованы были в первую очередь им, а не ровесникам главных героев.

Поверх сюжетного, событийного ряда, растворяясь в атмосфере повествования, звучал в них негромкий, но настойчивый призыв уважать подрастающего человека. Стремиться понять его. Осознать, с какими непростыми процессами сопряжено взросление, каких усилий стоит это неокрепшей, «неготовой» (эпитет Достоевского, он употребил его, говоря об Аркадии Долгоруком — центральном персонаже «Подростка») душе... Эпиграфом к этим лентам могли служить слова много занимавшегося проблемами воспитания молодежи, известного

[6] Панова В. Сережа. Валя. Володя. Евдокия. Л., 1961, стр. 82.

драматурга Виктора Розова: «Мне порой даже кажется, что нам, взрослым, все же удобней и уютней в этом мире, чем молодежи»[7]. Отцовское чувство, благородная позиция. Но тут есть и некоторая опасность: снижение требовательности к молодому герою, излишняя готовность идти ему навстречу, почти не рассчитывая на ответный шаг с его стороны.

Это настроение я почувствовал и в некоторых лентах последнего времени. Скажем, в отмеченной бесспорным талантом авторов картине «На край света». Герой ее Володя — человек мятущийся, конфликтующий со всем миром. Его максимализм перехлестывает в агрессивность, демонстративную небрежность, прямо скажем — грубость с окружающими. И тут уже не срыв, не просто несдержанность, тут система: мне «неуютно», имею право. Тяжело и больно видеть, как обижает он родителей или старого фронтовика... Но вот что странно: похоже, сценарист и режиссер не считают это чем-то настораживающим. Пожалуй, большую часть вины готовы переложить на старших: Володя груб — так это же реакция на плоские поучения взрослых персонажей... И вообще — все перемелется, он перевоспитается...

Знаю по опыту, сколь нелегко (гораздо труднее, чем это показано в фильме) происходит перевоспитание подобных подростков и юношей. Конечно, понять его необходимо, но понять — а не прощать, не делать скидок на сложность его метаний и исканий. Кризис кризисом, однако должны быть у каждого из нас — и старшего, и младшего — чувство тревоги за ближнего, чувство сострадания, боязнь причинить боль, оскорбить, обидеть.

«Коростелевский взгляд» не исключает требовательности. И невольный парадокс, невольная неточность позиции, оставившая, по-моему, след в фильме «На край света», скорректированы в других произведениях. Вот «Смятение чувств». Видите — опять смятение. Однако на сей раз мальчик, вернее юноша — ему лет шестнадцать, он заканчивает школу, — не занимается упорной демонстрацией своего дурного настроения. Окажись он похож на Володю, авторы не стали бы взывать о необходимости прощать, прощать и снисходить, ибо ему, дескать, «неуютно»... Они всматриваются в своего героя пристально, с интересом и ожиданием. Вот ему нравится, очень нравится девушка, хотя она и немного старше его, уже студентка. К тому же выясняется, что она любит другого человека. Как ты поведешь себя? Сумеешь ли ты понять того, кто рядом с тобой, или эгоистичность и собственная боль сделают тебя слепым и жестоким? Иными словами — способен ли ты «страдать»?

У девушки трудно в семье. Сложные, мучительные отношения между родителями. Тяжело заболевает мать. И наш герой находит в себе силы, чтобы прийти на помощь. Облегчить любимой ношу, не коря за обиду, «измену»...

«Сцены из семейной жизни». В этом фильме есть, на мой взгляд, просчеты в драматургии. Но есть и примечательная попытка довольнотаки серьезно поставить молодого героя, точнее — героиню перед интересующей нас нравственной задачей. Первокурсница института — чистая, в чем-то наивная до инфантильности девушка — узнает, что мать ее не умерла, как говорил ей всегда отец. Она бросила их, ушла с другим человеком. Девушка находит ее в маленьком заштатном городишке, уже немолодую, одинокую, усталую женщину. Жизнь не сложилась. Муж, которого очень любила, давно умер. Женщина рада дочери, она согревается ее присутствием, в ней смешались любовь, боль, сознание вины, страх перед неизбежностью вновь остаться одной — В. Талызина играет эту женщину превосходно! А что же девочка? Она ласкова с матерью. Жалеет ее, чуть, пожалуй, гордясь своим великодушием. Но вот через два примерно дня выясняется, что мать встречается с мужчиной, каким-то командировочным. Ах, что за буря поднялась! Девочка выгоняет мужчину, читает с высоты своего «морального превосходства» нотацию несчастной женщине и после громкого скандала уезжает... А дома новое испытание: оказывается, отец хочет жениться, он много лет любит умную, хорошую женщину. И снова — высокомерное презрение девочки, слезы, ревность... Только позже понимает героиня,

[7] Розов В. Мои шестидесятые. М., 1969, стр. 320.

как эгоистична и безжалостна была она к любившим ее людям.

В сущности, такие фильмы вплотную примыкают к фильмам, так сказать, вполне «взрослым» — к «Нескольким интервью по личным вопросам», «Вас ожидает гражданка Никанорова», «Вы мне писали...», «Странной женщине», «Осеннему марафону». Конечно, оценивать эти очень разные по художественным свойствам и особенностям произведения суммарно не стоит. И, однако, есть между ними знаменательное сходство, слышна перекличка. Я говорил уже о возросшем общественном внимании к проблемам воспитания, семьи, домашнего очага, взаимопонимания между близкими людьми. Названные ленты так или иначе касаются этих важных тем. Но главное, что притягивает к ним зрителей, — это раздумья о любви...

Сегодня любовь надо защищать. Очень уж велик напор антигуманных, расчеловечивающих человека тенденций, теорий и теориек, которые рождаются в «свободном мире». Советское киноискусство с великолепной смелостью, талантливо и вдохновенно встает на защиту самых человечных и светлых проявлений личности. Попытки «опровергнуть», «отменить» любовь, заменив ее пресловутой «свободой любви», «партнерством» и так далее — это, помимо всего прочего, все те же попытки разорвать связь поколений, принеся ее в жертву ускоряющемуся прогрессу. Вот, мол, наши отцы, деды и прадеды тешились романтическим мифом о любви, о родстве душ, а нам это уже не нужно; мы переросли все розовые сказочки, мы-то знаем, что есть одна физиология — и баста...

Но любовь не отменишь. И человека не обманешь, не заставишь отречься от человеческого, истинно прекрасного в себе. Коммунистическая этика противостоит эклектике западных идеологов. Наше искусство утверждает красоту любви, красоту человеческой души, раскрывающейся с такой силой в любви, подчас даже и несчастливой, безответной, драматичной...

Воспитание чувств — составная часть воспитания гражданина, формирования активной нравственной позиции. Человек нового, социалистического общества — это личность, стремящаяся к гармонии, к целостности. И киноискусство вносит большой вклад в создание и социальных, и нравственных предпосылок, которые способствуют достижению этой гармонии, целостности, этого духовного богатства...

По-моему, примечательно, что жаркие споры и дискуссии — и критиков, и зрителей — почти с одинаковым накалом шли о характерах и поступках Потапова из «Премии» и Жени Шевелевой из «Странной женщины». Ведь и Потапов, и Шевелева раскрывают разные стороны, типологические черты личности, сложившейся в условиях развитого социализма. Кажется, драматург А. Гельман заявил, что в принципе он не стал бы возражать, если бы в каком-то театре главный герой «Премии» был бы заменен героиней, женщиной. Это, мол, несущественно. Мне лично с такой заменой было бы трудно примириться — очень уж крепко соединился, сросся в моей благодарной зрительской памяти бригадир Потапов с обликом, интонациями, жестами Е. Леонова. И все-таки, произойди такая замена, героиня, вероятно, могла бы быть похожа на Женю Шевелеву или Софико из «Нескольких интервью...». В рамках сюжета они проявляются преимущественно в личной сфере. Однако, окажись та или другая в ситуации Потапова, обе, я убежден, действовали бы, как герой, сыгранный Е. Леоновым. Так же последовательно, мужественно, бескомпромиссно. Я понимаю, что эстетически такие «подстановки» запрещены, нельзя «вырывать» героя из контекста, из стилистической атмосферы произведения, но уж очень хотелось наглядно показать, что они — все трое! — как говорится, из одного теста. Что в жизни это — единомышленники. Что «экзамен» на социальную зрелость и «экзамен» на эмоциональную, душевную зрелость человека связаны. Не выдержав одного, невозможно выдержать и второй. И — наоборот.

Так что же все-таки объединяет героев наших фильмов — от эпических хроник до камерных драм и «грустных комедий», вроде «Служебного романа»?

Может быть, я ошибаюсь, но такое ощущение, что в тридцатые годы положительные герои были, если позволено так сформулировать,

единообразнее. Даже внешне у популярных актеров тех лет улавливалось типажное сходство. Ни в коей мере не хочу замечанием этим задеть прекрасных мастеров экрана или поколебать общепризнанный авторитет лучших фильмов той поры — я ведь уже признавался, что люблю их, что они дороги мне и до сего дня памятны и интересны.

Тут, на мой взгляд, проявилась черта времени. Особый его склад. Особый стиль, определяющий тип героя...

А каков стиль наших дней? По-моему, предельное разнообразие. Непохожесть. Богатство и раскованность проявлений личности.

Вот и экранные герои наши — разные, очень разные. Следователь — А. Калягин в «Допросе». Фильм этот смелый и нужный. По-настоящему партийный фильм. И студия, и авторы могут им, по-моему, гордиться. А работа А. Калягина — одна из самых заметных в его яркой творческой биографии. Вроде бы суховатый, утомленный, озабоченный человек, и вдруг — вспышка темперамента! Он почти кричит на допрашиваемого: да как тот может скрывать негодяя, как может не осознать своей ошибки и усугублять ее молчанием? Да, калягинский следователь стоит на страже интересов государства. Но одновременно он с болью думает и об обвиняемом. Он хочет, должен ему помочь, спасти его от его собственного упрямства, страха, искаженных представлений о чести. Такова его миссия советского юриста, гражданина, наконец — просто органическая потребность хорошего, доброго человека.

Как и большинство современных героев экрана, этот персонаж проходит трудное нравственное испытание. И авторы ничем не облегчают его. Подобно создателям «Обратной связи», «Премии», «Поворота», они говорят: не надо рассчитывать, что кто-то, облеченный особыми полномочиями, придет и сделает вместо тебя то, что должен сделать ты. Тебе нелегко? А кто сказал, что истина и справедливость восторжествуют без усилий, без борьбы, в том числе — и с самим собой?

Вот Сечкин из «Вкуса хлеба». Плоть от плоти народа. В том его и сила, в том залог его неиссякаемой энергии, хорошей, хочется сказать — трубниковской ярости в работе, в настойчивом стремлении дать стране больше хлеба, помочь людям... И вместе с тем — порою ерничает и в Иванушку-дурачка не прочь сыграть... И вдруг — глянет острым, умным, всепонимающим глазом...

Вот Софико. Вот Уварова. Вот Сакулин. Вот — даже внутри одного фильма очень разные — главные герои двухсерийной ленты «Верой и правдой»: архитекторы, строители, партийные работники. Вот Катя Тихомирова из картины «Москва слезам не верит»...

Боюсь, сойдись они — далеко не все понравились бы друг другу, настолько велик перепад темпераментов, повадок, привычек...

И все-таки о них хочется сказать: киногерои семидесятых. Люди одной эпохи. Наши современники.

Что же их роднит?

А вот то самое: обостренное чувство личной ответственности, нравственное беспокойство, все укрепляющееся стремление и умение действовать и решать, не дожидаясь указки сверху, повинуясь долгу, совести, собственным представлениям об интересе государства.

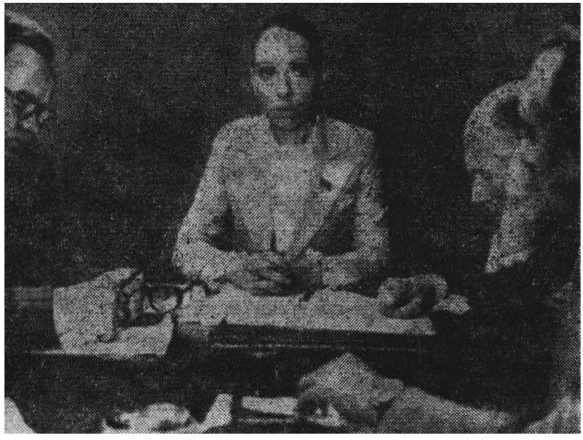
Они — личности в полном смысле слова. И антиподами их оказываются все чаще как раз неличности. Эти неличности не всегда нечестные люди. Не всегда они преследуют корыстные цели. Часто они как раз уверены, что действуют на пользу общества и, в принципе, до известного предела пользу эту приносят. Однако лишь до известного предела. А когда предел пройден? Тогда мы имеем дело с Шатуновым из «Премии» или Окуневым из «Обратной связи»... Они ведь безлики! И даже попавшие в их компанию самобытные, сильные люди, хотя бы Нурков, теряют себя, утрачивают свое лицо. То, что психологи именуют «когнитивным диссонансом», то есть разлад между представлением о себе и знанием о реальном своем поведении, делает свое дело: человек нравственно мельчает, перестает уважать себя, опускается постепенно до уровня неличности, поскольку понятие «личность» подразумевает определенность принципов и поступков, соответствие между ними... Определенность жизненной позиции!

Кинематограф второй половины семидесятых годов... Я далеко не все видел, далеко не обо всем могу судить. Но и то, что я видел и знаю, заставляет вновь и вновь размышлять, сопоставлять, дает основание для того, чтобы задуматься о себе, о сложных, противоречивых, но плодотворных процессах, обусловленных эпохой развитого социализма — то есть временем, которое ставит перед нами новые задачи и цели, требует еще большей самоотдачи. А это уже немало... Ведь фильмы должны «стирать запятые», разрушать самоуспокоенность, делать нас зорче. К этому, как я понимаю, и призывает мастеров экрана партия.

«...Все чаще, а главное — глубже, находит отклик то основное, существенное, чем живет страна, что стало частью личных судеб советских людей».

Л. И. БРЕЖНЕВ

«Москва слезам не верит»



«Прошу слова»

«Обратная связь»

«Повесть о коммунисте»

«Вкус хлеба»

«Жнецы»
«Экипаж»

Алексей Сахаров

Определенность позиции

Достижения советского кино за минувшее пятилетие,— а их у нас немало — отчетливо, впрямую связаны с реализацией увлекательной, развернутой и научно обоснованной программы, которую все мы, деятели советской культуры, нашли для себя в материалах и решениях XXV съезда КПСС. Но сегодня, в канун предстоящего XXVI съезда партии, мы должны не только вдумываться в природу наших побед и достижений, но и обязательно, снова и снова вчитываясь в доклад, в последующие, неизменно яркие и глубокие, богатые мыслью и тем, что можно назвать сердечным опытом коммуниста трудной нашей эпохи, выступления Леонида Ильича Брежне-

ва, основательно и глубоко задуматься над тем, сколь многое еще предстоит нам выполнить в новом пятилетии.

Каждое время рождает с в о и х героев — так, кажется, говорят... Размышляя о сегодняшнем герое литературы и экрана, о человеке, который, если вспомнить слова поэта Ярослава Смелякова, «и выражает наше время и отвечает за него», такие размышления непременно подводят нас к вопросу о жизненной позиции героя. Непременно и закономерно! Ибо наш современник, гражданин общества зрелого социализма, не может быть понят искусством, не может быть им достоверно представлен вне его социальных связей, его отношений к действительности, к жизни — в самых разнообразных ее проявлениях.

В социалистическом обществе особенно, както особенно остро ценятся в человеке ум, честность, мужество, доброта, и обязательно в их соотнесенности, в их единстве. Однако принять то или иное нравственное правило и следовать ему, следовать на практике, — не одно и то же. За отношением должен идти поступок. Убежденность и способность поступить в соответствии со своими убеждениями — вот что определяет цельность личности, цельность каждого человеческого бытия. Очень верно, афористически сжато и точно сказал об этом с трибуны XXV съезда партии Леонид Ильич Брежнев: «Ничто так не возвышает личность, как активная жизненная позиция, сознательное отношение к общественному долгу, когда единство слова и дела становится повседневной нормой поведения».

Как я представляю активность жизненной позиции художника, гражданина нашего общества, художника, непосредственно причастного к общепартийному, общенародному делу коммунистического строительства? В одной фразе на этот вопрос ответить трудно — слишком многое за ним стоит...

Существует мнение — не лишенное оснований, как мне кажется, — что, выбирая героя, наделяя его образ чертами, подсказанными творческим воображением или знакомством с прототипом, писатель или режиссер вкладывает в него зачастую качества, которых недостает ему самому. Действительно, мне доводилось наблюдать нечто подобное, да и мой собственный опыт подтверждает такое суждение. Например, будучи по натуре человеком не слишком деятельным, я, тем не менее, сразу же увлекся сценарием В. Черных «Человек на своем месте». Сценарий заинтересовал меня прежде всего потому, что мне понравился главный герой, Семен Бобров, человек дела, поступка. Причем он не скучная личность со сведенными к переносице бровями, он веселый, живой, зажигательный; и дело он делает озорно, всех вокруг заражая своей веселостью, упругой энергией, получая от работы удовольствие, радость. Есть деловые люди другого сорта, которые «прут» дело, будто тяжело нагруженный воз, из последних сил тянут, кряхтя и проклиная свое занятие. А можно — иначе. Можно быть кольцовским косарем — раззудись плечо, размахнись рука... В жизни я далеко не всегда ощущаю себя таким косарем. Но мне очень нравятся люди, которые работают с весельем, умеют радоваться рассвету, дождю, даже поездке в битком набитом автобусе: испытывают полноту жизни! Они мне нравятся, потому, наверное, я и приглашаю их в свои фильмы, очень часто даже завидуя им.

«Человек на своем месте» — это было обращение именно к такого рода герою. Бобров Валентина Черных как нельзя более полно отвечал его и моей потребности выявить то отношение к жизни, то мироощущение, которое близко и симпатично большинству. И таким образом передать людям, внушить зрительному залу наше восприятие героя. В этом, думаю, и состоит один из аспектов активной художнической позиции: поделиться с читателем, зрителем своим миропониманием, своими мыслями, познакомив с героями, выступающими от твоего имени. В данном случае это был герой, для которого пассивное существование просто немыслимо, герой, в чем-то новый, своеобразный, родившийся в полемике с персонажами чешковского склада, склонными превращать дело едва ли не в самоцель. Тоже, конечно, по-своему активная позиция, но, я думаю, важна и нужна она лишь в каких-то особых случаях.

Бобров был для меня еще и открытием оп-

ределенных устремлений в самом себе: «общаясь» с ним в процессе работы, я со все большей отчетливостью постигал свое желание жить, как он.

Быть может, это громко звучит: «совершить открытие», — но, если вдуматься, чего стоит наш труд, если мы их действительно не совершаем, больших или малых, не открываем новых черт и черточек в окружающей нас жизни, в людях, в ткани конкретных явлений и событий, о которых рассказываем с экрана!.. Искренне могу сказать, что время работы над картиной «Вкус хлеба» останется в моей памяти как очень светлый и очень наполненный отрезок моей жизни. Это было время открытий подлинных эмоционально-психологических истоков, мотивов людских поступков в исключительных, труднейших жизненных обстоятельствах Целины; время, когда и во мне самом открывалось что-то ранее мне неизвестное. В ту пору все мы, принимавшие участие в создании фильма, много и часто общались с людьми прямыми и открытыми в своих мыслях и поступках, с людьми, у которых слово и дело, намерение и результат проделанной работы находятся в близком согласии.

Сложностей, с которыми пришлось столкнуться, снимая четыре фильма о целинной эпопее, было много, но могу от души пожелать своим собратьям по искусству таких трудностей и такой удачи в их творческой судьбе — удачи прямого общения с людьми, едиными в слове и деле.

И чувства причастности к их делам. Цельности! Периодом очень цельного, целеустремленного существования — вот чем стало для меня время «Вкуса хлеба».

Каждый с толком, хорошо прожитый день значил тогда для нас необычайно много. Максимальная отдача в работе — вот к чему мы более всего стремились. Каждый день! Так, наверное, чувствует себя к вечеру пахарь: дневная работа выполнена, всходов еще не видно, еще многое может случиться... Однако есть итог правильно и насыщенно прожитого дня, момент искренней, максимальной отдачи — и есть за что себя уважать. Я постигал причину этого трудового самоуважения; оно не было замешано на каких-то там невиданных претензиях или удовлетворении больного самолюбия. Это было уважение людей к себе, содеявшим что-то безусловно важное. Для дела, а стало быть, и для себя.

Простые истины... Весь этот сложный, крайне трудный период был временем постижения простых истин, когда очищались и обретали новый смысл самые привычные слова, самые естественные и заурядные поступки. И вот теперь, внутренне готовясь к XXVI съезду нашей партии, оглядываясь назад, пытаясь разобраться, где была причина радостного того ощущения, понимаешь, что шло оно от близкого и постоянного, изо дня в день, соприкосновения с людьми самоотверженного — другого слова не могу подобрать — труда, которые вкладывают в свое дело все свои силы, душу, все свое «я».

Как-раз таких вот людей и имел, полагаю, в виду Леонид Ильич Брежнев, когда писал на страницах «Целины» следующее: «Целинник — фигура историческая, определившая собой героическое время. Этим словом обозначен особый характер, обусловленный потребностью времени». И еще несколько строк из этой замечательной книги, которая так помогла нам на заключительной стадии работы над фильмом, мне хочется сейчас привести: «Люди растили хлеб на земле — земля растила людей. Целина, образно говоря, дала богатейший урожай тружеников, патриотов, мастеров своего дела».

Труд, сознательный и честный труд человека, ясно представляющего себе цели, во имя которых он работает, — вот один из важнейших факторов, формирующих личность с активным отношением к жизни. Знакомство с Целиной и людьми Целины вновь убедило меня в этом безусловно.

Та же мысль, как мне кажется, присутствует и в нашей картине, при всем ее несовершенстве.

А наша собственная активная жизненная позиция, наше стремление к единству слова и дела, как они выражались в данном случае? Прежде всего, конечно, в твердой и страстной устремленности к правде. Нужно было добросовестно и честно разобраться в прошлом, но ведь это еще не все. Необходимо было занять

активную, продуманную и обоснованную позицию в нынешний, достаточно сложный для судьбы целинных земель момент. Порой нецелесообразно было следовать за фактом буквально; мы сознавали необходимость таких отступлений во имя правды художественной. Не считаю это компромиссом, поскольку руководило нами глубокое внутреннее побуждение показать некоторые вещи такими, какими они должны быть, тем самым помогая им утвердиться в жизни, чтобы так оставалось всегда.

Поэтому и герои нашей картины — Сечкин, Игнатьев, Ерошин, — хоть имели они иногда даже не одного, а сразу нескольких прототипов, претерпели в ходе создания художественных образов сильные изменения по сравнению со своими прообразами. Могу согласиться, что в персонажах фильма тоже присутствует иногда что-то от желаемого, в их способности добиваться единства слова и дела, в частности. Но вот в чем я абсолютно убежден: если, к примеру, реальные люди, с которых мы «лепили» нашего Сечкина, и не обладают всеми его качествами, то многие из них как бы носят этого Сечкина внутри себя. И нам казалось, что экранный Сечкин как-то поможет им выявить, выплеснуть наружу то, что заложено в них от Сечкина, чье поведение определяется именно активностью жизненной позиции.

Думаю, не только я один, но и мои товарищи по картине безусловно ощутили на себе впоследствии влияние работы над фильмом. В том смысле, что после «Вкуса хлеба», находясь в различного рода ситуациях, творческих, производственных, житейских, мы невольно следуем мощной инерции, которая подхватила и увлекла нас в период создания картины. В чем заключалась эта инерция? В стремлении к бескомпромиссности, к прямому шагу в жизни, к открытому выражению чувств, к решительному противодействию фальши, иногда выдаваемой за правду. Уверен, что еще не один раз я буду мысленно обращаться к этому периоду как к святому отрезку своей жизни. И надеюсь, что воспоминания о нем дадут мне необходимые силы, заряд для преодоления жизненных трудностей, помогут в выборе наиболее честного пути, скажем так.

Получается, вроде, что я говорю сейчас не столько о «Вкусе хлеба» и его героях, сколько о значении фильма для нас, делавших его. Но ведь для нас — это и для зрителя. Если сделанное тобою не взволнует тебя самого, на тебя самого не повлияет, то и другие наверняка останутся к нему равнодушными. Художник — произведение — зритель: в этой цепочке все звенья важны. И мне хочется думать, что наша картина в какой-то степени воздействовала и на тех, кто ее смотрел, в том же направлении, что и на нас, ее создателей. Только в этом случае ведь и можно сказать, что трудился ты не зря.

Мне кажется неверным, даже отчасти опасным представление об активной жизненной позиции, предполагающее активность, обращенную исключительно вовне. Мне кажется, что начинать надо с активного отношения к самому себе, с внутренней, так сказать, подготовки. Сюда включается многое — и освобождение собственной натуры от груза тех несообразностей, которые считаешь нетерпимыми в окружающих, с осознания личной ответственности за себя и за других, с обретения решимости идти на конфликт, который тебе лично ничего, быть может, кроме неудобств и неприятностей, не сулит. Тогда уж осознанно и правомочно можно позволить себе активность внешнюю. И конфликты при этом неизбежны. Только вот вступать в них нужно внутренне состоятельным, вполне подготовленным, начав предварительно со споров с самим собой. Мне представляется важной эта сторона активной жизненной позиции.

Один из героев «Вкуса хлеба», партийный руководитель Ерошин, проходит в нашей картине как раз такой путь. Вначале он выступает как исполнитель, добросовестный, честный, неравнодушный даже. Но в его действиях слишком мало от его собственной личности, от внутренней убежденности. Пережив тяжелый кризис, Ерошин обретает истинно активную позицию в отношении самого себя, решается на трудную переоценку собственной линии поведения. И в конечном итоге поднимается на новую, высшую ступень нравственной зрелости, действуя в жизни сознательно, инициативно, —

все его поступки в дальнейшем становятся и его личными поступками, результатом веления его совести.

В разговоре об активной жизненной позиции киногероя можно взять за эталон главное действующее лицо «Премии» А. Гельмана и С. Микаэляна. Вот она — активная жизненная позиция, наглядно и убедительно представленная на экране! То, как ведет себя Потапов! Причем я понимаю ее не узко, не только как отношение к конкретной ситуации сюжета. Для меня самое ценное в картине то, что всех, кто ее смотрит, она непременно приводит к размышлениям, к самым активным раздумьям — как нам жить. Как вести себя? Что от нас самих зависит? Нужна или не нужна активная позиция? Нужна! Итог этого фильма воспринять иначе невозможно. Непременно нужна! И пусть кто-то считает, что в реальной жизни поступок Потапова вовсе не обязательно дал бы те результаты, что видим мы на экране. Вполне возможно... Но в этом ли главное? Фильм за Потапова, за то, чтобы таких, как он, было много, чтобы все мы жили «по Потапову», обладая его заинтересованностью в наших общих делах, его мужеством, его способностью к поступку.

Активная жизненная позиция предполагает, на мой взгляд, — как один из необходимых аспектов — решительное противостояние злу. Здесь есть своя сложность. В отличие от добра, которое почти всегда узнаваемо, легко различимо, зло имеет множество личин, умеет коварно маскироваться и использует разные обходные пути. Способность распознать зло и преградить ему путь — без этого качества активная жизненная позиция не дает обычно практических результатов, оказывается недейственной.

Как противостоять злу? Встать грудью поперек его движения? Далеко не всегда это помогает... Иногда требуется найти правильный тактический прием, умение справиться со злом. Однако всегда это должно быть активное противостояние. Таким даром противостояния злу или, скажем иначе, недоброй, неразумной воле в картине «Вкус хлеба» обладает, мне кажется, Сечкин. В его характере нам хотелось отразить нравственную народную традицию неприятия зла, неправды — неправда и зло, по моим представлениям, понятия тождественные. В вековой борьбе за добро, за справедливую и честную жизнь народ наш накопил и развил в себе многие замечательные качества, отточил средства, необходимые для такой борьбы, — выдержку, мудрость, смекалку. А если потребуется герой встать за правду — это наш народ тоже умеет! Подобные черты воплотил в себе, думается, и Сечкин, всегда выбирающий самый верный, самый точный «ход» в своем горячем стремлении утвердить доброе и разумное начало в жизни; он себя забывает, отстаивая правду, справедливость. И в конечном итоге выходит победителем.

В спорах последнего времени, в спорах очень серьезных и порой конфликтных о том, что же такое активная жизненная позиция, насколько необходима она человеку во все времена, в наше время тем более, сказал, как мне кажется, свое слово и фильм Н. Михалкова «Несколько дней из жизни И. И. Обломова». Главное, что, на мой взгляд, удалось Михалкову, — это рассказать с болью и страстно, какой необратимой бедой, истинной трагедией может обернуться для хорошего, доброго человека пассивная, бездеятельная жизнь, эскейпизм, пусть даже оправданный жестокими социальными обстоятельствами! Вот почему, думаю, фильм этот вызывает такие острые споры, в конечном итоге побуждает, идя, так сказать, от обратного, глубже задуматься над содержанием понятия «активная жизненная позиция».

В нашей кинематографической практике встречается еще и такой парадокс. Режиссер или сценарист, стремясь якобы (подчеркиваю — якобы!) активно вмешаться в действительность, отразить важнейшие приметы нашей сегодняшней жизни, следуя за событием или фактом, действительно злободневным, заметным, выдающимся, позволяет себе ограничиться лишь его пассивным отражением. Не проявив никакой по-настоящему заинтересованной, творческой, художнической, гражданской позиции в отношении явлений, заслуживающих глубокого, разностороннего осмысления. Как назвать позицию такого кинематографиста, «ак-

тивного» нашего коллеги? Антигражданской и антихудожественной! В ней извращается суть подлинной художнической активности, в ней — внутреннее равнодушие, делячество и, как неизбежное следствие, в ней заложена легковесность конечного результата, серость. А серость — та же пассивность, коли не хуже... Произведения, если можно так выразиться, получающиеся в итоге такой позиции, — это не более чем формальные «галочки», которые никак не удастся выдать за творческий отклик художника на сдвиги и перемены, отмечающие нашу жизнь. Хотелось бы более бескомпромиссного, нетерпимого отношения к такого рода поделкам. Я считаю скороспелые, ремесленнические заходы на важные и актуальные темы одной из личин зла в нашем деле, им надо противостоять со всей решительностью.

Вот мы говорим — «активная жизненная позиция». Хочется подчеркнуть, что под этим понимается активность добра, доброго и правильного начала, активность добрых дел и полезных начинаний. Не забудем, есть замечательное слово д о б р о д е т е л ь. Корни его «добро» и «деятельность». Это — к вопросу о положительном герое на нашем экране, о проблеме, над которой нужно думать настойчиво, постоянно. Нашему кино, нашему зрителю очень нужен герой, который был бы не просто симпатичным, добрым, умным, но и активно действующим, активно отстаивающим свои убеждения, свою правоту, наши нравственные идеалы, основополагающие принципы нашего социалистического бытия, советского образа жизни. Герой, способный увлечь собственным примером, как увлекали целые поколения зрителей незабываемые образы нашей киноклассики. А ведь как часто у нас в картинах «хорошие люди» выступают, скорее, в качестве незаслуженно терпящих беды, расслабленных и недееспособных персонажей. И вызывают к себе лишь сочувствие — не более того. Им хочется сострадать, а не подражать. Пассивная, созерцательная доброта, прекрасные человеческие качества, пропадающие втуне, — все это не очень-то годится для жизни.

Но есть и другая сторона проблемы. Настало, как я убежден, время озаботиться тем, чтобы показать активного антигероя. И пусть не будет он ни шпионом, ни правонарушителем. Короче говоря — не из ряда тех привычно отрицательных персонажей, негативный облик которых задан самим родом занятий, что ли... В необходимой работе по отделению зерен от плевел, которую должно производить киноискусство, надо стремиться к показу не только активно действующего положительного героя, но и со всей отчетливостью выявить на экране, глубоко и серьезно, его прямую противоположность — носителя активного зла. Потому что, как, быть может, ни выглядит странным подобное утверждение, для того чтобы сформулировать н а ш у активную жизненную позицию, вызвав отклик, понимание зрителем необходимости такой позиции, стоит показать и деятельного подлеца. Показать еще существующее — невозможно же отрицать это реальное обстоятельство — в нашей жизни зло. Зло, которое слишком часто выглядит на нашем экране ординарно, плоско, а персонификация его привычной и тривиальной. Тем самым мы служим зрителю плохую службу: разоружаем его, а не готовим к борьбе с вредными и тревожными явлениями, которые существуют вокруг нас.

Выступая за активную позицию добра в жизни и в искусстве, я не думаю, что положительный герой экрана всегда и безусловно должен быть победительным героем. Это не отвечало бы реальному положению вещей, жизненной правде. Вот почему я представляю себе возможной и ситуацию с драматической, а в каких-то случаях и трагической развязкой на материале сегодняшней действительности. Классическая высокая трагедия, катарсис, как завершение трагических перипетий, во все времена взывали к лучшему и светлому, возвышая человека, приближая его к добру. Слишком редко мы об этом вспоминаем, еще реже пользуемся столь могучим средством воздействия на зрителя. Есть пример «Калины красной» Василия Шукшина. А что поставить рядом? Литература, современная наша проза в этом смысле богаче: взять хотя бы известные произведения Распутина, Трифонова, Астафьева. В кино равного им мало.

В этой связи меня радует появление таких фильмов, как, например, «Белый пароход», интересная экранизация рассказа Чингиза Айтматова, сделанная Болотбеком Шамшиевым, или «Не стреляйте в белых лебедей» Родиона Нахапетова, в основе которого тоже лежит выдающееся произведение нашей литературы — повесть Бориса Васильева. Героя последнего фильма, лесничего Егора Полушкина, прекрасно сыгранного Станиславом Любшиным, не отнесешь вроде бы к людям активным и деятельным. Но на поверку его позиция, его истинный гуманизм, его любовь ко всему живому, за которую он платит самую высокую цену, и есть активная жизненная позиция, активная защита добра. Истинная и активная до страстности. В этой картине слышится призыв к тому, чтобы добро было наступательно активным, ибо его противники не знают жалости. Подобные произведения способны будить человеческую мысль, направлять энергию людей, в них чувствуется художническая заинтересованность в сохранении самых главных и необходимых нам для жизни ценностей.

Человек активной жизненной позиции в нашем понимании — это цельный и обязательно духовно богатый человек. Буржуазное общество тоже требует от людей активности, пассивность там равносильна гибели. Но это активность особого свойства, которая не распространяется дальше сферы материального. Мне не раз доводилось бывать за рубежом, например в Канаде, где снимались эпизоды «Вкуса хлеба», и я всякий раз поражался, насколько жажда материальных благ, сытости и комфорта может вытеснить всякую потребность в духовных ценностях. В Канаде я однажды долго беседовал с человеком интеллигентной профессии, преподавателем, который говорил о чем угодно — об автомобиле новой марки, необходимом ему для поддержания профессионального престижа, о какой-то привилегированной школе для сына, куда он его возит за много километров, поскольку это тоже престижно, о своих доходах и сбережениях... Ни о книгах, ни об искусстве, ни о чем, что лежит за пределами его понятий о жизненном преуспеянии, он так и не сказал ни слова. Почему я вспомнил об этом сейчас? Да потому, что в наших фильмах на зарубежном материале нам надо быть честнее и прямее, в них должна быть достоверность полной информации. И нашему зрителю, и зарубежному мы должны убедительно и тактично показывать, ч е м отличается наш образ жизни, наша мораль, духовный климат в нашем обществе от бездуховного, но отнюдь не беззаботного, как некоторым кажется, существования людей в современном «обществе потребления».

Верно, что фильмы, действие которых происходит за рубежом, снимать сложно: картина о заграница, поставленная в павильоне, всегда отдает «клюквой». Но можно выбирать объекты, которые обеспечивают достоверность. Технические трудности — не причина, по которой нам стоит отказываться от международной проблематики, от освещения средствами кино таких жизненно важных проблем, как борьба за мир или национально-освободительное движение.

На XXV партийном съезде Леонид Ильич Брежнев справедливо назвал эти темы источником вдохновения для наших мастеров искусства. Но игровое кино обращается к ним пока нечасто. Есть области международных отношений, в которых с особенной отчетливостью прослеживается миролюбивый характер нашей внешней политики, позитивная роль Советского государства на мировой арене, — ООН, СЭВ, дипломатическая деятельность. Сколько здесь увлекательных тем и сюжетов!

Исторические решения XXV съезда КПСС дали мощный импульс, ускоряющий и стимулирующий активную работу, активный поиск во всех областях нашей жизни, включая и область художественного творчества. Выработку активной жизненной позиции съезд определил как одну из центральных задач идейно-нравственного воспитания.

Формирование нового человека, гармонической личности, для которой единство помыслов и дел — непреложный закон бытия, представляет собой важнейшую стратегическую цель коммунистического строительства. Скорейшее достижение этой цели во многом зависит и от нас, кинематографистов.

«Другая важная тема художественного творчества, которой в последние годы были посвящены правдивые, впечатляющие произведения,— подвиг советского народа в Великой Отечественной войне».

Л. И. БРЕЖНЕВ

«Дума о Ковпаке»
«Фронт за линией фронта»

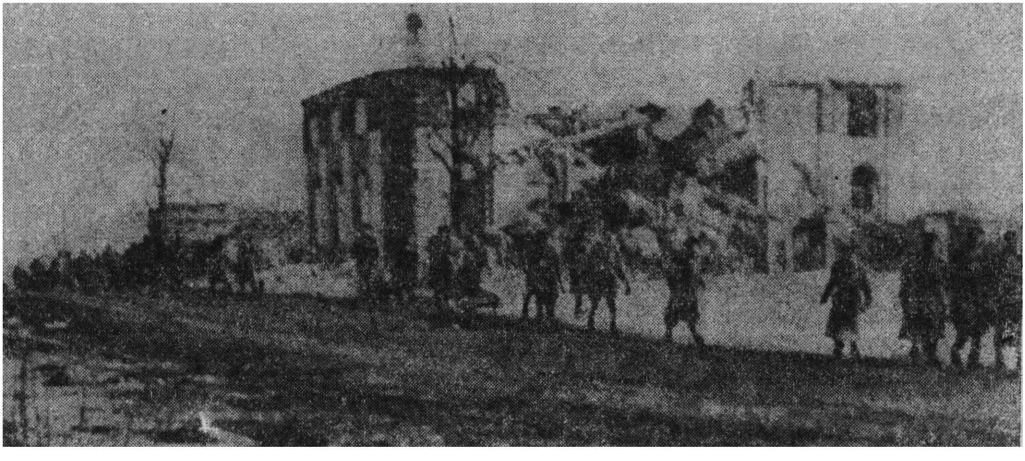
«Судьба»
«Аты-баты, шли солдаты...»

«Блокада»

«Двадцать дней без войны»

«Восхождение»

«Великая Отечественная...»



Ходжакули Нарлиев

Деятельная любовь

1972 год... Народ празднует пятидесятую годовщину образования Союза Советских Социалистических Республик. В Кремле на торжественном заседании перед лицом всего мира, всего человечества с докладом выступает Леонид Ильич Брежнев. Возникает уверенной, точной рукой нарисованная картина сближения социалистических наций, пути, которыми они шли к новой исторической общности, чье имя — советский народ. Никогда не забыть мне тот духовный подъем, который переполнял меня, делая счастливым, гордым, сильным, когда я слушал неотразимо убедительную речь Леонида Ильича. Такой подъем испытал я и совсем недавно, когда из Алма-Аты раздалась речь, во многом определившая на длительный период развитие международных отношений, речь о борьбе за разрядку с политическими авантюристами, такую необходимую в поступательном развитии нашей великой страны, в судьбах каждого из нас...

Через месяц в Кремле откроется XXVI съезд КПСС. Будут подведены итоги завершившейся пятилетки, с подлинно научной основательностью, по-ленински прозорливо и полно определены задачи на будущее.

Сознание, что т о т день так близок, волнует бесконечно. В мозгу теснятся воспоминания, картины, образы прошедшего пятилетия, все то, чем мы жили, над чем работали, что преодолевали и чего достигли, все то, что было жизнью Советской страны и жизнью каждого из нас.

И самые важные, самые крупные, емкие, памятные воспоминания, переживания тех лет неизменно ведут к докладам, речам, обращенным к различным отрядам советской интеллигенции — к нашей великой гордости и к нам, кинематографистам, не в последнюю очередь, — к трем книгам Леонида Ильича, вобравшим в себя такой богатый человеческий и партийный опыт, освещенным такой любовью к советскому человеку, такой верой в коммунизм. Выступления Леонида Ильича аккумулировали в себе коллективную мысль партии, ее ленинского ЦК, они стали выражением самых заветных, самых высоких чаяний и надежд всех нас.

Я говорю это как туркмен. Но знаю, что то же самое скажут мои друзья в Москве и Новосибирске, Киеве и Алма-Ате, Тбилиси и Кишиневе, Минске и Риге, всюду, где свершается великое дело строительства нового мира.

Перед лицом истории, будущего все мы едины, все мы — одно целое. И это особенно остро, наглядно, сильно ощущается именно в эти месяцы, наполненные предвидением новых горизонтов, которые откроет перед страной, перед мировым социализмом очередной съезд КПСС.

Все это впрямую относится и к нашим профессиональным заботам и волнениям.

О чем думаем мы, кинематографисты, сейчас, в эти месяцы?

Для меня ответ на этот вопрос звучит примерно так.

Вспоминая фильмы других художников, моих друзей и коллег из разных республик, вглядываясь в опыт собственных экранных работ, я прихожу к твердому выводу: важнейшим нашим нравственным и эстетическим достижением стало в завершающееся пятилетие еще более глубокое осознание непреходящей ценности человеческой жизни, рост и укрепление человеческого достоинства.

Такова атмосфера жизни развитого социалистического общества, созданного народом под руководством ленинской партии. Таков внутренний смысл и всех наших поисков в искусстве. Как хорошо сказал о смысле и значении всех наших свершений Леонид Ильич Брежнев: главный итог пути, пройденного Страной Советов, — новый человек.

Время течет, а любовь художника к человеку не иссякает, а усиливается, углубляется. Воспитание человеческого достоинства всегда было центральной темой советского искусства. Это закономерный вывод из политики нашей партии, ее заботы об искусстве как глубинном источнике и мощном средстве гуманистическо-

го воспитания человека, это результат всего нашего исторического опыта, сущностных признаков нашего общества.

Поддерживать лучшие качества человека, его принципиальность, честность, глубину чувства, исходя при этом из незыблемых принципов коммунистической нравственности,— так была определена на XXV съезде партии одна из важнейших задач художественного творчества.

Люди всегда стремятся к взаимному пониманию. В этом высокий смысл человеческой жизни, дорога к счастью и полноценному самоосуществлению личности. И если художник на этом пути в чем-то помог людям — его жизнь прожита не зря. Человек обретает свой гуманистический опыт трудно, медленно, порой спотыкаясь, ошибаясь. Есть туркменская пословица: справедливость не скачет на коне, она идет пешком. Конечно же, идти пешком, когда кто-то другой скачет на коне дешевого успеха, можно только будучи абсолютно уверенным в своей правоте. Скорость пешего человека невелика, и художник обязан помочь ему ускорить свой шаг, ускорить его путь к справедливости. В этом предназначение художника. В этом его счастье.

Искусство наше — массовое. Никакое другое искусство не может сравниться с кинематографом по силе воздействия на миллионы людей. Каждый плохой или слабый фильм поэтому не только унижение нашей профессии, но и урон, нанесенный душе нашего зрителя. Выпуская в прокат плохие — бедные мыслью, тусклые, шаблонные — фильмы, упрощая и обедняя жизнь людей, ее творящих, показывая отношения и чувства, существующие между людьми в нашей реальности, через узенькое окошечко ложных конфликтов и поверхностных, плохо отобранных и продуманных наблюдений, мы отбрасываем зрителей во вчерашний день, замедляем их духовное развитие, наносим ущерб великому делу коммунистического воспитания молодежи, всех трудящихся.

Искусство идет вслед за жизнью. Но если ты ему себя посвятил, сделай так, чтобы созданное тобой не было пустой копией где-то тобой увиденного, чтобы оно призывало человека к лучшему, будило его совесть. Мы открываем космические дали, а здесь, на земле, среди людей, разве мы не должны открывать свой космос, открывать то, чего люди не знали или знали хоть и давно, но как-то вяло, формально, равнодушно?

Человек может перенести многое, самые тяжелые и горькие испытания. Есть такие человеческие биографии, которые кажутся невозможными, придуманными. Но самый страшный из мыслимых итогов жизни — смирение перед встретившимся на твоем пути злом. Это ужасно, когда человек привыкает быть безразличным. И если ты художник, всели в человека тревогу человечности, выведи его из равновесия спокойной, «непритязательной» жизни созерцателя, мещанина, сделай такой фильм, чтобы зритель посмотрел и сказал: жить, меряя жизнь обывательскими критериями, недостойно, стыдно.

Искусство кино первенствует — в силу своей массовости — в воздействии на человека. Без кино сегодня никто не мыслит свою жизнь. Значит, нам нужно работать особо напряженно и ответственно. Нужно научить зрителя тому, в чем он еще слаб, укрепить его в том, что он уже понял. Делать фильмы гладенькие, благополучные, когда все заранее расчерчено, известно и никого ничто не волнует,— значит, идти против искусства. Если зритель апатично досиживает в зале полтора часа времени, занятого фильмом, если это время прошло для него впустую или если зритель вовсе не приходит в кинозал, мы теряем в идеологическом обеспечении нашего маршрута в завтра. Человек, именуемый художником, должен звать вперед, обогащать души, будить мысль, раскрывая смысл, цели, перспективу существования каждого из нас, людей связанных — в противоборстве социализма и капитализма, в противостоянии мира и войны — общностью своей исторической судьбы.

Откуда возникает необходимость будить мысль о человеческом достоинстве? От разности человеческих судеб, больших и малых. Если бы все люди рождались с пониманием

достоинства, высокой ценности человеческой души, такой необходимости бы не было. Но мы — не идеалисты-утописты, мы знаем, что высокое, чистое в людях надо выращивать, воспитывать, укреплять. Да, в природе все гармонично. Одно дерево выше, красивее. А есть деревья маленькие. Большое дерево забирает себе больше солнечного тепла. Маленьким начинает его не хватать. Есть горы высокие и низкие. О высоких слагают песни, низкие остаются незамеченными. И только на долю человеческого разума выпадает забота понять и полюбить и большое, и маленькое, слабое дерево. Понять, что и маленькое дерево имеет такое же право на солнце, как и большое.

Человек... В любом облике надо различать его истинное лицо. Его возможности и перспективу. В последние пять лет мы сделали немало хороших фильмов, открывающих человеческое в людях, в героях наших картин. И все-таки, нам нужно еще многое сделать, чтобы повысить гуманистический воспитательный коэффициент нашего искусства. Поймем же всей нашей душой, обращенной к жизни, к ее непростым и трудно решаемым проблемам, осознаем: нам нужно искусство яркое и впечатляющее, берущее зрителя в плен. Мы знаем силу экранного искусства. Но подчас не можем найти средства выразить эту силу. Иногда это просто непрофессионализм. Иногда, и это, конечно, много хуже, результат того, что мы сами снижаем возможности своего искусства и говорим на языке кино грубо, крикливо, прямолинейно, иногда — демагогично. Наше яркое, действенное искусство требует особенной тонкости, я бы даже сказал, тихого — из сердца в сердце — воздействия, тихих, то есть доверительных, по-особому задушевных средств и интонаций. Только когда художник соизмеряет свою нравственную идею с умением донести ее до сердца человека, обеспечен действенный результат.

Из фильмов последних лет меня поразил азербайджанский «Допрос». Вот фильм, сочетающий большой государственный масштаб, художническую смелость с тонкостью проникновения в человеческий мир. Я думаю, что это не просто хорошая картина, не только кинематографическая удача. Это новая высота, взятая азербайджанским кинематографом. Истинно партийное бесстрашие социального анализа — вот то, что придает весомость и огромную воспитательную ценность авторским размышлениям о достоинстве человека. Социальные проблемы даны в фильме через человеческую боль, через падение человека и размышления о причинах этого падения, о том, что надо сделать, чтобы человек мог выстоять и всегда сохранить свое достоинство патриота и общественно активной личности. В картине очевиден смелый государственный подход художников к серьезным проблемам в жизни республики, боль людей, которые хотят не словом, а делом бороться за дорогие всем нам идеалы.

Думаю, что в фильме «Умей сказать: нет» мне не все удалось. Но моя гражданская совесть не давала мне молчать. Я должен был говорить о том, чему посвящен фильм: проблема «калыма», продажи девушки за деньги по сговору родителей — один из самых страшных социальных пороков в моей республике, самых трудно искоренимых и недостойных человека пережитков. Недаром специальное постановление ЦК партии Туркменистана было принято по этому вопросу. К великому нашему сожалению, это зло распространенное, глубоко укоренившееся в быту, калечащее судьбы людей, и молчать об этом нам, художникам, нельзя. Я рад тому, что картина имела прежде всего социальный резонанс — ее с интересом смотрели в республике, широко и остро обсуждали, мы получили массу писем от девушек с судьбой, подобной судьбе нашей героини, зрители обращались к нам, как к друзьям и защитникам, просили помочь им в борьбе со страшным обычаем.

Мы взяли историю одной семьи, женщины и мужчины, и показали, как увядает, обессмысливается жизнь человеческая, если тебя соединили с другим человеком не по свободной воле, а по выбору родителей, за деньги, которые ты, кроме всего прочего, должен тяжко отрабатывать всю жизнь, чтобы вернуть долг. Люди в таком случае проживают всю жизнь без

любви, можно сказать, в душевном рабстве. И когда уже немолодая женщина видит, что сестру мужа хотят, так же как когда-то ее, отдать замуж за незнакомого мужчину за калым, а она знает, что девушка любит другого парня, женщина, забитая и несмелая, прожившая свою жизнь молча, вдвоем и порознь, впервые решается на откровенный разговор с мужем и просит его спасти свою сестру.

Да, обычай калыма в нашем народе есть. Обычай из самых древних, языческих, отпечатанных в сознании народа, как надпись, вырезанная на камне. Но кто-то должен же был сказать этому унизительному обычаю: «Нет!» Мне хотелось сказать это «нет» не прямыми призывами: «Не продавайте своих детей!» — а через показ того, какая беда ожидает людей, поддавшихся инерции старых узаконений, какая рабская жизнь им уготована, показать ужас обычая и силу зреющего протеста. Хотелось показать необходимость борьбы за человеческое достоинство. Вчерашний день силен только днем завтрашним. Художнику необходимо сделать хоть шаг вперед в духовном развитии человека, своего народа.

Человеческое достоинство — вот что защищают и воспитывают художники в лучших фильмах последнего времени, разных по материалу и темам. Не помню, чтобы за последние пять лет я находился бы под таким огромным впечатлением, как от фильма «Древо желания» Тенгиза Абуладзе. Далеко отстоящий от нас по времени, он вызывает сопереживание сильнейшее, настоящее душевное очищение. Художник с таким проникновением в мир человеческих чувств видит и зло в человеке, идущее от темноты его, от пережитков, малодушия, и красоту правды, человечности, любви. Девочка, героиня фильма — это такой яркий свет! И когда люди втаптывают в грязь этот свет, убивают чувства такой влюбленности, когда даже в природе все начинает улыбаться человеку, и даже бабочки летают по-другому,— испытываешь безудержный гнев к тому, кто убивает любовь и достоинство человека. Это великое искусство — уметь вызвать такой гнев. «Древо желания» — очень мастерская и цельная картина. Кажется, она сделана без труда, без усилий, легко, на одном дыхании, такая в ней цельность человечности.

Кто из нас с детства не был воспитан на прекрасных сказках, где боролись справедливость и несправедливость и добро всегда побеждало? Потом сказки отжили, а мы узнали, что действительность сложнее, драматичнее, но и выше сказок, ибо ее трудно и драматично делают люди, стремясь через преграды к добру и справедливости.

Я потратил на свой последний фильм «Дерево Джамал» три года жизни. Он во многом автобиографичен. С возрастом я все чаще возвращаюсь памятью к своему детству, к тому небольшому разъезду в двухстах километрах от Ашхабада, где я вырос, где жила моя мама. Воспоминания о ней во многом и отразил мой последний фильм. Моя мама погибла; спасая чужих верблюдов, она сама попала под поезд, прожила еще сутки, но потеряла много крови, а кровотечение не могли остановить.

Для меня моя Родина, моя огромная Родина с каждым днем все больше сливается с изначальным воспоминанием о разъезде, где прошло мое детство, где проносились поезда, кричали их пронзительные гудки, где было безводье, и когда не привозили вовремя воду, воцарялась жажда, где дули сильные, злые песчаные ветры. Постороннему глазу это место могло бы, наверное, показаться мрачным и для жизни трудным. А для меня это и есть моя отчизна. Для меня здесь и ветер шумит по-своему. Так выстраивается в моем сознании цепочка: тот разъезд — республика — страна. И когда я чувствую себя должником перед своей Родиной, я чувствую себя должником и перед землей своего детства.

Творчество начинается со знакомых, особенно близких тебе понятий, болезненных для души. Когда душа не болит, ты ничего не можешь рассказать людям стоящего. Только говоря о близком, можно рассказать о всенародной радости или боли. Иногда я даже пишу стихи о своем разъезде. Стихи плохие. Но они пишутся сами, без мысли о публикации.

За ночь мама обычно будила меня несколько раз, чтобы оттянуть верблюжонка от верблюдицы. Тогда шло молоко — чал, вкусное,

утоляющее жажду. Чал был в ауле в каждой семье, но обычно женщина готовит столько чала, сколько нужно семье. Мама хотела напоить всех, кто попросит. И сама звала, просила — приходите, испейте моего чала. В ней, может быть, неосознанно жило великое чувство человеческого родства, родства не просто семейного, а именно человеческого. Она готова была пойти за каждое живое существо, не думая, навстречу опасности. И пошла, когда верблюдам грозила беда. Вот на таких людях, думаю я, и держится мир.

Маленьким я с другими ребятами собирал в горах бурьян и грузил его на осла. Я был таким маленьким, что не доставал до спины осла. Приходилось либо ставить осла в ямку, либо влезать на камень, чтобы с него взгромоздить охапку пахучей травы на терпеливое животное. К вечеру на дороге, по которой мы, дети, наработавшись за день, шли домой, мама, единственная из всех женщин аула, всегда встречала меня с чалом. А уж какие ласковые слова она мне тогда говорила!

Мне сообщили о смерти мамы, когда я был на выпускном вечере в школе. На разъезде десятилетки не было и я учился в Ашхабаде. Единственный дневной поезд уже ушел, и я смог поехать только на следующий день. Маму уже похоронили, когда я переступил родной порог. Я прожил дома несколько дней, а потом пошел в гору за бурьяном и только на обратной дороге понял, что такое смерть самого близкого тебе человека. Смерть — это когда тебя никто не встречает, понял я. А люди — они ведь должны находить, встречать друг друга. Кто же им должен в этом помочь? Художник. Это уже говорю я, нынешний.

Большое, по-моему, в искусстве лучше всего познается через малое. Много есть поездов, но те, что проходят мимо моего разъезда,— мои. Много на свете камней, но те камни, что лежат на разъезде,— для меня святые. Пещеры там, на разъезде, кажутся стороннему человеку опасными, неуютными, а я вхожу в них, как в родной дом, я в них видел только хорошее. Много на свете людей, но выбираешь для жизни, для любви одного.

В героине фильма «Дерево Джамал» воплотились мои воспоминания о матери. Теперь фильм закончен. Подчас мне приходится слышать, что героиня слишком пассивна. У нее украли овцу, ее оскорбил мужчина, и это разрушило ее семью, а она не пошла пожаловаться председателю колхоза, который разобрал бы ее дело на собрании и решил вопрос в ее пользу. Но воспитать порядочность, внутреннюю силу в человеке можно только внутренней силой другого человека. Те, кто ждут, что их жизнь наладит кто-то со стороны, не обретут свою силу и достоинство. Умение преодолевать тяжелые ситуации своей — не заемной — нравственной стойкостью, самому с честью выходить из трудной ситуации, всей своей жизнью давать достойный отпор неверию — вот главное в человеке, что, по-моему, призвано растить искусство.

Моя героиня страдает, в ее жизни было много тяжелого, но у нее большой запас внутренней силы, вера в необоримость правды. И ей не нужны для проявления героизма острые критические ситуации. Ее достоинство и героизм — ежесекундны. Она не закроет глаз, когда другой человек в беде, и всегда готова к добру, не ожидая взамен выгоды.

Моя героиня погибает, спасая своего мужа. А в первоначальном замысле она погибала, как моя мама, спасая чужих верблюдов. И мне жаль, что я не настоял на этом варианте. Ибо решиться спасти мужа ценой своей жизни может, наверное, много женщин. А спасать, не раздумывая, не просто скотину, но воплощение чужого труда, чужой заботы, чужой надежды может только человек редкий, неординарный. В душе моей героини живет возвышенная человечность. И когда в финале фильма свидетелями ее смерти стали два сильных мужчины, один из которых ее низко оскорбил, а другой, муж, унизил недоверием, подчиняясь тупой мужской гордости, надеюсь, что тот нравственный, очистительный пример, который им пришлось пережить,— пример не только для них, но и для зрителей, которые подумают, хочу верить, после фильма о низости и о достоинстве человека.

Художник призван выпрямлять человеческие души. Я считаю поэтому необходимым для

художника иметь свое твердое «да» и «нет» по отношению к герою. Надо ненавидеть низость и любить достоинство. Я вовсе не призываю к прямолинейности. Напротив! Человеческие отношения гораздо сложнее, тоньше, чем мы их подчас показываем. И не наше дело делать оргвыводы. Надо взять человека за руку и ввести в жизнь. На примерах ярких, но не крикливых вызвать ответную любовь и ненависть у зрителей, вызвать в них нравственное чувство человеческого достоинства.

...Если пристально и внимательно вглядываешься в жизнь, любишь в человеке человека, тебе открывается красота жизни, красота обычного, которое при внимательном и добром взгляде становится необычным. Есть такая туркменская притча. Старик уехал из аула в город. Потом вернулся. Его окружили другие старики, стали спрашивать, что он видел. «Друзья,— сказал старик,— шел я по улицам, видел дома, и все на одно лицо. Другое дело — наши барханы. У каждого бархана — свое лицо».

Жизнь обычна настолько, насколько мы к ней привыкли, насколько мы с ней согласились, насколько мы, люди, не возражаем против ее инертности. И необычна чувством нового. Видеть красоту в людях — это значит замечать их несовершенства и стремиться их искоренить. Есть головное, а есть и душевное знание предмета. Поэтому, думаю, каждый художник должен рассказывать только о своих барханах. Только так он сможет передать людям свое волнение, свою любовь к ним, к Родине, к правде.

Фильм наш называется «Дерево Джамал». Я хотел отдать своей любимой героине мечту и боль туркменского народа, обреченного жить на огненно-жаркой, безводной земле, — мечту о дереве, выросшем среди горячих песков вопреки зною в знак благодарности к человеческому сердцу, которое его растило, человеческим рукам, которые специально приносили к нему воду и поливали его корни. Это очень высокое чувство — растить дерево там, где люди рады каждой кружке воды, необходимой им, чтобы умыться, чтобы освежить нёбо хотя бы одним глотком. Не случайно для меня и то, что героиня фильма — женщина. Женщина Востока — это особая тема, острее всего связанная с волнующей меня темой человеческого достоинства, душевного раскрепощения. Мы на Востоке так мало еще доверяем женщине. Между тем ее умение понять, переживать и выстоять в самых сложных обстоятельствах бесценно. Это показала революция. Это обнаружила Советская власть. Это призвано растить и утверждать во всю мощь своих возможностей и искусство.

Я глубоко признателен Лане Гогоберидзе за ее фильм «Несколько интервью по личным вопросам». Это искренний, правдивый и сильный фильм. Через женскую судьбу, историю жизни журналистки, так проникновенно сыгранную Софико Чиаурели, видна судьба крупная, яркая, видна судьба народа. Через ее жизнь мы постигаем многие серьезные современные проблемы. К героине ведь идут многие со своими болями. Все хотят ее помощи. И она готова всем помочь, хотя в ее собственном доме и неблагополучно, хотя она и сама нуждается в помощи. Смотря этот фильм, я вспоминал: у нас в ауле был человек, который разбирался в травах и лечил многих людей. Его смерть была для меня загадкой — ведь он лечил всех и я думал, что он сам никогда не умрет, уж для себя-то он постарается. Но он умер, как все люди.

В фильме «Несколько интервью по личным вопросам» более всего покоряет высокая проба сплава традиционного национального грузинского кино и остросовременных проблем, общих для всех нас, в какой бы республике мы ни жили.

В художественном своеобразии этой ленты словно бы растворена закономерность нашей жизни, о которой говорил Л. И. Брежнев в дни золотого юбилея СССР.

Чем интенсивнее экономическое и социальное развитие каждой из национальных республик, тем более явственно проявляются в ней процессы интернационализации, обретения общности со всеми другими советскими народами.

Сочетать в искусстве национальные традиции с современными проблемами — дело не-

обыкновенно важное. И тем радостнее видеть примеры таких удач в нашем искусстве кино.

Я особо остро чувствую прелесть русского кино, русского характера, русской деревни, русской женщины... Например, у Шукшина. Скажу и то, что я почувствовал русскую природу сильнее в фильме японца Куросавы «Дерсу Узала», чем у иных режиссеров, выросших и работающих в России. Одно дело прийти, посидеть в тени березы, оставить после себя мусор и уйти, а другое — отнестись к природе с благоговением, понять, что камень не каменный. Что у него есть жилочки, как линии судьбы на руке человека. И что он имеет свою судьбу.

Национальное кино — это чувство Родины. Оно должно расти и развиваться, это чувство. Если говорить о кино Средней Азии, то, начав с робких шагов, с неопытности, оно достигло в шестидесятые годы своего яркого расцвета. Все мы помним фильмы этого времени: «Состязание» Булата Мансурова, «Ты — не сирота» Шухрата Аббасова, «Белые, белые аисты» и «Чрезвычайный комиссар» Али Хамраева, «Небо нашего детства» Толомуша Океева, другие ленты, поражавшие сочетанием древней народной мудрости и острым, верным чувством своего времени. Они имели свои корни, свое неповторимое лицо.

Только на этом пути, где объединяются, сращиваются старые корни и новые времена, давнишнее и сегодняшнее, память народная и современное понимание внутренней жизни человека, наше кино может стать еще более значительным и глубоким. Нельзя сводить наше искусство к злободневности или, напротив, к этнографическому символизму.

Прошедшее пятилетие подарило нам великолепные образцы советской художественной интернациональной социалистической культуры и напомнило о новых серьезных задачах ее развития. С тем большим огорчением наблюдаю я подчас в картинах молодых моих коллег некое баловство профессионализмом, умение «делать кино», как делал бы его тот или иной известный зарубежный режиссер.

На большой той пригласили певца. Он сказал: «Первую песню я спою, как поет такой-то певец». И спел хорошо... Вторую песню он спел, как поет другой знаменитый бахши. И так далее. Наконец, один из присутствующих стариков сказал ему: «Сынок, ты рискуешь покинуть этот свет без наследников». Все истинное выходит из собственной души. Можно хорошо подражать другим, но ценны только твои собственные песни.

В искусстве кино заложена великая очистительная сила. Воздействие его на зрителя ни с чем не сравнимо — повторю эти слова, кажется, уже в третий раз. И мы должны делать фильмы, достойные нашей современности, героев нашей жизни, наших людей, фильмы, которые не блекли бы в свете высоких партийных форумов, на которых подводится итог прожитым годам и намечаются перспективы на будущее. Если герой наших фильмов — рабочий человек, думы его должны быть не только заводские. Нам необходимо видеть весь мир наших героев — в их отношении к нравственности, к жизни, к борьбе кипящих в ней идей, к истории. Нужно уметь видеть и показать красоту своей великой страны, своего народа. И то, что уродует эту красоту, тоже надо уметь показать. Если мы будем правдивы и тонки в своем искусстве, если задачей нашего искусства будет воспитание активных, патриотически мыслящих зрителей, мы хорошо встретим XXVI съезд нашей партии. И будем готовы к претворению в жизнь его решений.

Ашхабад

«Стоит отметить еще одну тему, которой наши литература и искусство отдали немало усилий. Это — тема морали, нравственных исканий».

Л. И. БРЕЖНЕВ

«Белый Бим Черное ухо»

«Мимино»

«Допрос»

«Ключ без права передачи»

«Белый пароход»

«Несколько интервью по личным вопросам»

«Утренний обход»

«Пять вечеров»

Игорь Таланкин

Забота и требовательность

XXV съезд КПСС дал нам, советским кинематографистам, творческий импульс большой силы. Мы глубоко признательны за содержащуюся в Отчетном докладе Л. И. Брежнева высокую оценку нашего скромного труда. Мы с радостью восприняли — как знак огромного доверия к советским художникам — слова Леонида Ильича: «Талантливое произведение литературы или искусства — это национальное достояние». Мы осознали призыв партии к нам, деятелям культуры, создавать новые произведения, достойные нашей эпохи, нашего настоящего и будущего, нашей партии и народа, нашей великой Родины, как долговременную программу творческих поисков, как выражение окрыляющей веры в наши возможности. В этих словах — перспектива дальнейшего развития советской литературы и искусства, советской кинематографии. Такая вера, такая забота поистине вдохновляют, создают еще более благоприятный климат для интенсивного творчества.

Хочется, чтобы наш вклад в общее дело строительства коммунистического общества был бы по-настоящему весомым и значительным. Для этого есть все условия, все предпосылки. Решения XXV съезда, последующие постановления ЦК КПСС по вопросам идейного и политического воспитания, по вопросам работы с творческой молодежью, богатые содержанием приветствия Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР товарища Л. И. Брежнева всесоюзным и международным фестивалям оказали и оказывают огромное влияние на развитие кино в целом и на определение, складывание судеб молодых, в частности.

Забота о творческой молодежи является одной из главных в работе Госкино СССР, Союза кинематографистов, студий, критиков.

«Мы рады, — говорил на XXV съезде КПСС Л. И. Брежнев, — что все увереннее входит в жизнь молодое поколение нашей творческой интеллигенции». Партия все делала и делает для того, чтобы молодые творческие работники все увереннее, все заметнее заявляли о себе, о своей готовности вести на языке искусства разговор со зрителем на самые актуальные и важные темы современности, чтобы молодое поколение художников было действенно включено в то, чем живет, над чем работает наша страна. Прямое этому свидетельство — известное постановление ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью».

Эта область жизни кинематографа особенно близка и волнующа для меня — прежде всего вопросы воспитания молодых режиссеров, поскольку я веду во ВГИКе уже четвертую режиссерскую мастерскую, занимался ряд лет этими вопросами в Союзе кинематографистов, в последние годы связан с экспериментальным молодежным творческим объединением «Дебют», созданным на «Мосфильме».

Нет необходимости убеждать кого-либо в важности проблемы воспитания молодой режиссуры. Сегодня мы можем уже оперировать цифрами: к примеру, на «Мосфильме» — крупнейшей киностудии страны — треть всей продукции делается руками молодых постановщиков, завтра это будет половина выпускаемых фильмов, еще через некоторое время доля молодой режиссуры, по всей видимости, возрастет еще более. Надо понять, что это устойчивая и постоянная тенденция развития советского кинематографа, которая определяется постановлением ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью».

Одной из действенных и эффективных мер реализации этого постановления было создание на базе киностудии «Мосфильм» всесоюзного экспериментального молодежного творческого объединения «Дебют». Два с лишним года его работы ясно показали, что эксперимент себя оправдал. Через «Дебют» прошло около сорока молодых режиссеров; короткометражные фильмы, которые они сняли (естественно, неоднозначные по своей художественной цен-

ности), привлекли внимание и кинематографистов, и широкой общественности, а некоторые из них успели завоевать призы и награды на всесоюзных и международных кинофестивалях. Многие из наших дебютантов уже получили самостоятельные постановки: А. Сиренко, Б. Токарев, А. Прокофьев, Г. Мыльников, М. Туманишвили, В. Курыкин, П. Стамбула — на «Мосфильме», Г. Мелконян — на «Арменфильме», А. Итыгилов — на студии имени А. П. Довженко... Я не перечисляю всех: названных достаточно, чтобы сделать вывод о действенности найденной формы работы с режиссерской молодежью.

О структуре объединения «Дебют» уже довольно подробно рассказывалось в «Искусстве кино», и нет нужды повторяться. Я хотел бы обратить внимание на некоторые, с моей точки зрения важные, принципы работы с молодыми художниками, которые здесь выкристаллизовались.

«Дебют» — организация уникальная: положение режиссера здесь существенно отличается от того, в котором он находится на любой студии страны. На студии снимается «плановая единица» — со всеми вытекающими отсюда последствиями. И если у режиссера что-то не получается, если бывают какие-то срывы (а в первой работе они вполне возможны), — производство диктует свои законы. По этим неумолимым законам в работу включаются более опытные режиссеры, которые стараются вытянуть картину: ведь она не только художественное произведение, но и часть общестудийного плана, единица валовой продукции, — и от этого никуда не денешься. Поэтому, в условиях студии то, что именуется художественным руководством, нередко становится чем-то иным: руководители начинают работать на площадке за молодого режиссера, а не просто помогать ему.

В «Дебюте» все обстоит иначе. Здесь воплощен в полной своей чистоте принцип наставничества, о котором в свое время проницательно поднял вопрос Л. И. Брежнев. О проблеме наставничества сейчас все больше, все подробнее говорится в печати. Естественно, что и мы стремимся применить к процессам воспитания молодого специалиста этот принцип. В «Дебюте» нет и не может быть жесткого руководства. Если молодой режиссер кажется нам своеобразным человеком, по-своему видит мир, по-своему воспринимает явления действительности, если начинающий художник имеет склонность к поиску собственной стилистики, — мы делаем все, чтобы помочь ему выявить свою индивидуальность.

Поскольку в «Дебюте» ни мы, наставники, ни дебютанты не связаны обязанностью выпуска продукции на экран — государство пошло на такой шаг, — у дебютантов есть все условия для эксперимента и поиска, для полного самовыявления во всем процессе работы над фильмом. После этого можно уже вполне объективно судить, представляет этот человек интерес для кинематографа или нет.

Второй очень важный момент. Хотя «Дебют» создан на базе «Мосфильма», он — объединение всесоюзное. С одной стороны, это означает, что мы принимаем в «Дебют» представителей всех республик страны, с другой — что режиссеры имеют возможность снимать свои фильмы в Эстонии или Киргизии, на Украине или в Ленинграде. Это означает также, что мы предоставляем молодым самые квалифицированные постановочные группы.

Вне зависимости от успеха картины, съемочная группа не испытывает никакого материального ущерба, все сполна получают за свой труд. И группы дебютантов составляются из лучших администраторов, прекрасных художников, опытнейших звукооператоров. В «Дебют» привлечены ведущие сценаристы и операторы, в съемках участвуют талантливейшие актеры.

Мы можем с полным основанием сказать дебютанту: вокруг тебя собран коллектив, способный воплотить твои замыслы в лучшем виде, готовый поддержать все интересные начинания, — твори!

И ведь это тоже уникально!

Даже в социалистических странах, где я рассказывал о «Дебюте» (в ГДР, например), эта воплощенная в жизнь идея вызывает некоторую зависть. Я уж не говорю о таких государствах, как Финляндия или Голландия —

там меня слушали как человека, явившегося буквально из другого мира.

Забота партии о творческой молодежи, о создании всех условий для раскрытия способностей молодого художника, о чем так ярко говорилось в постановлении ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью», — все это находит конкретное воплощение в нашей повседневной жизни.

«Дебют» — новонайденная форма подготовки квалифицированных молодых режиссеров. Но существуют и устоявшиеся и уже проверенные методы обучения во ВГИКе и на Высших режиссерских курсах, именно они практически обеспечили современный советский (да и не только советский) кинематограф режиссерскими кадрами. Во ВГИКе закладывались основы науки о режиссерской профессии, методика режиссерской педагогики, вклад Эйзенштейна и других корифеев здесь неоспорим. Кафедрой режиссуры во ВГИКе уже много лет руководит С. Герасимов — большой режиссер и великолепный педагог. Его мастерская дала кинематографу целую плеяду блистательных актеров и режиссеров. Из ВГИКа вышли талантливейшие мастера, авторы известных всему миру фильмов.

И все же я со всей ответственностью должен заявить, что сегодня система подготовки режиссерских кадров во ВГИКе требует совершенствования. Мы все ощущаем это как наболевшую проблему. Современный этап развития кинематографа предъявляет к начинающему режиссеру иные требования, чем 10—15 лет назад.

Вгиковская программа обучения чрезвычайно насыщенна и напряжена. И часто, особенно на первых курсах, основным творческим дисциплинам отводится явно недостаточное время.

Занятия по режиссерскому и актерскому мастерству выхлестываются за учебную сетку, и студенты часто перерабатывают. Они днюют и ночуют в институте, почти не имеют возможности ходить в театры и на выставки, в музеи и на концерты. Мы вырываем молодого художника из художественной и общественной жизни столицы (куда он зачастую попадает из отдаленной периферии) и тем самым лишаем его весьма существенного и невосполнимого источника формирования полноценной творческой личности.

К концу обучения у студентов появляется больше времени для работы по специальности. Но к этому моменту выясняется, что далеко не все из них действительно обладают творческими способностями. А они уже проучились в институте 2—3 года, и вопрос о профессиональной пригодности решать вроде бы поздновато. Их дотягивают, доучивают. Потом они попадают на студию, где теперь чрезвычайно доброжелательно относятся к молодым кадрам. С ними будут затем носиться и в Союзе кинематографистов, где активно действуют специальные комиссии по работе с молодежью... Печальные результаты всего этого мы, к сожалению, слишком часто видим на экране.

А ведь их можно и должно предусмотреть и, если не избежать полностью, то хотя бы свести к минимуму. Я не хотел бы сейчас выдавать какие-то рецепты или выступать с достаточно конструктивными предложениями — вопрос требует тщательного обдумывания и широкого обсуждения. И все же мне кажется, что первый курс во ВГИКе должен быть испытательным. И студенты здесь должны в основном заниматься специальными дисциплинами. В течение года есть полная возможность выявить по-настоящему способных людей, и отсев должен быть чрезвычайно жесткий, я бы сказал, беспощадный. Должен заметить, что сделать безошибочный выбор во время приема абитуриентов практически невозможно. Никакое научное тестирование (а ведь, по сути говоря, к нему почти и сводятся приемные экзамены по специальности) не способно выявить творческий потенциал личности. А многое зависит и от субъективного взгляда мастера, который набирает курс: сколько, например, случаев, когда не принятый в одну мастерскую абитуриент на следующий год становится студентом другого курса.

Талант выявляется в действии! И вот выявленных в течение года способных людей уже можно «загружать» всеми необходимыми им дисциплинами. Во ВГИКе нет лишних предметов и курсов. Современное понятие режиссуры

включает в себя широкую эрудицию, философские знания, осведомленность в экономике и производстве, владение навыками организации и руководства. Я должен сказать, что кафедры ВГИКа, дающие студентам все эти знания, представлены очень хорошо, и мы, мастера, воспитывающие режиссеров, работаем с ними в тесном контакте. Но все эти знания дадут нужные нам всходы только в том случае, если посеяны в плодородную почву. А здесь, как я уже раньше сказал, не все нами организовано с должной предусмотрительностью.

ВГИК чрезвычайно разросся. Мы законно гордимся количеством специальностей и специалистов, которые дает наш институт, но количество, увы, не всегда перерастает в качество. ВГИК во многом потерял свойства художественной мастерской, из него мало-помалу уходит то, что называется атмосферой студийности, и постепенно он превращается в вуз, похожий на все остальные. А ведь это уникальный институт, единственный в стране, выпускающий, грубо говоря, штучную продукцию. И тут единая система подготовки специалистов, утвержденная Министерством высшего образования, не во всем приложима. Эта система обеспечивает потоковый выпуск грамотных инженеров, технологов или, скажем, педагогов, которые находят свое место в деле. Но ведь просто грамотный режиссер нам сегодня не нужен. Кинематографу нужны таланты — неповторимые, исключительные.

Значит, вся система обучения должна быть перестроена, скорректирована на этот результат. И все, кто причастен к формированию молодого режиссера — от преподавателя, мастера до руководства Госкино и Министерства высшего образования, — должны сделать все возможное, чтобы новое поколение режиссуры было умнее, тоньше, профессиональнее, чем сегодняшнее.

Не могу не сказать и еще об одной организационно-творческой проблеме, требующей немедленного решения: институтские помещения тесны и скудно оборудованы, техническое оснащение далеко отстает от уровня сегодняшнего дня. А ведь мы готовим тех, кто будет работать через 5—8 лет, и выходит, заглядываем не очень далеко вперед. Повторяю: нам всем следует по-государственному, по-хозяйски подойти к делу подготовки молодых, квалифицированных и обязательно талантливых мастеров завтрашнего советского киноискусства. Такому подходу учат, этого требуют от нас партийные документы, решения XXV съезда КПСС.

Хочу сказать еще об одной проблеме работы с творческой молодежью, которая, может быть, только намечается, но не может не беспокоить своими проявлениями. Я говорю о некотором художественном и нравственном инфантилизме современных молодых режиссеров.

Не берусь сейчас исчерпывающе проанализировать корни этого явления, которые разветвляются во многие горизонты почвы: это связано, видимо, и с возросшим материальным уровнем жизни, и с проявлениями потребительской, мелкобуржуазной, по сути, философии, — надо трезво и смело называть вещи своими именами. Но об одном истоке этого тревожного явления я скажу, поскольку он касается всех нас.

Мы грешим добротой за счет государства. Все, кто занимается воспитанием молодых — режиссеры, педагоги, руководители студий, Союз кинематографистов, Госкино, — так жаждут открыть новые имена, так носят на руках всякое чуть проявившееся молодое дарование, так умиляются его проявлениям: «Смотрите-ка, он снял, смонтировал, и все видно, и все понятно!», что где-то теряются истинные критерии. Если сегодня кто-то еще говорит о том, что молодым режиссерам трудно пробиться, нелегко заявить о себе, что их затирают, — это, мягко говоря, не соответствует действительности. В действительности же мы слишком часто забываем, что суть режиссерской профессии — гражданственность, наступательный пафос, непримиримость, умение отстоять свои позиции художника и гражданина (а для этого надо как минимум таковые позиции иметь!).

Надо быть жестче, правдивей и требовательней. Ведь и жесткость бывает разная. Я говорю о той, что продиктована любовью к моло-

дежи и заботой о ее будущем. Молодые мастера могут развиваться только в атмосфере художественной принципиальности и гражданской бескомпромиссности. А всегда ли мы принципиальны и бескомпромиссны в оценке нашего искусства? Как часто мы проявляем половинчатость и либерализм к бездарным, серым, плохим фильмам: ну, поморщимся, ну, поругаем, — а картина по заведомо беспомощному сценарию, под руководством посредственного режиссера снимается, выпускается на экран и идет, принося вред, ибо плохой фильм — это вредный фильм. В данном случае он вреден еще и тем, что сбивает ориентиры у молодых режиссеров. А ныне отношение к подобной продукции укрепляет их стремление к компромиссам, приспособленчеству, маленькой лжи, которая поперваначалу кажется временным отступлением, а на самом же деле ведет по дороге, которая обратного направления, к сожалению, не имеет.

Немало этому «способствует» и критика, а точнее, отсутствие таковой. У нас есть ряд серьезных критиков, в том числе и в уважаемом журнале, на страницах которого я выступаю. И все же явно не хватает резкости в постановке вопросов, высказываний до конца. В критике слишком распространена наша общая компромиссная половинчатость, которая ей, критике (ведь критика же!), никак не пристала. В этом для меня — проявление неуважения к художнику. Уважение же выражается прежде всего в правде.

Принципиальность и боевитость, идейная непримиримость к чуждым взглядам, партийная требовательность к себе, убежденная гражданственность, к которым призывают нас решения съезда и постановление ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы», должны стать нормой нашей повседневной жизни, должны складывать основу наших взаимоотношений.

И еще: на мой взгляд, сильно снизилась престижность режиссерской профессии. Раньше — и это по существу верно по отношению к большому художнику — режиссер был окружен особым отношением, его профессия считалась — и правильно считалась — особой, труднодоступной. Не то теперь. Кто только теперь не ставит картины: актеры, операторы — и это все же в чем-то родственные профессии, но мне известны факты, когда в роли режиссеров выступают директора картин. И, как ни странно, «получается»: фильм выпускается, собирает зрителей.

Уровень «первопластного» ремесла сегодня сильно вырос. Сейчас все снимают очень грамотно. Студенты, впервые встающие за камеру, все делают довольно ловко и правильно. И, как ни странно, чем бездарнее, тем грамотнее. И такому грамотею ведь не поможешь: он и сам «все умсет». Помочь можно только тому, у кого есть что сказать, кто ищет собственные средства для самовыражения, а не занимается киношкой.

Те бесспорные успехи, которые мы числим сегодня в активе своей работы с творческой молодежью, те новые фильмы, которые сделаны и намечаются в дальнейшем, — все это проявление глубинной традиции советского кино: заботиться о дальнейшем движении своего искусства, традиции, существенно отличающей наш кинематограф от западного.

Я испытал благотворность этой традиции на себе, поскольку имею счастье принадлежать к поколению кинематографистов, которое во второй половине 50-х годов бурно и ярко заявило о себе.

Я вспоминаю, как пришел на только что открывшиеся тогда Высшие режиссерские курсы: весь цвет советской режиссуры встретил нас там. Прославленные мастера кино отдавали нам свое время, силы и любовь, по-отечески пестовали нас.

Но традиция жива только тогда, когда обновляется и ищет формы, соответствующие новым условиям. Невозможно формировать таланты только однажды навсегда найденным способом.

Нельзя планировать появление талантов, хотя можно и должно создать условия для их формирования. Я убежден, что сегодня процесс созревания талантливого художника более длителен, чем во времена нашей молодости. А значит, требует особого внимания и терпеливости, вместе с требовательностью и

бескомпромиссностью. Ведь мы воспитываем тех, кому доведется формировать духовный и нравственный мир завтрашнего человека. Какую ответственность они должны взять на себя и как ответственны наши сегодняшние заботы!

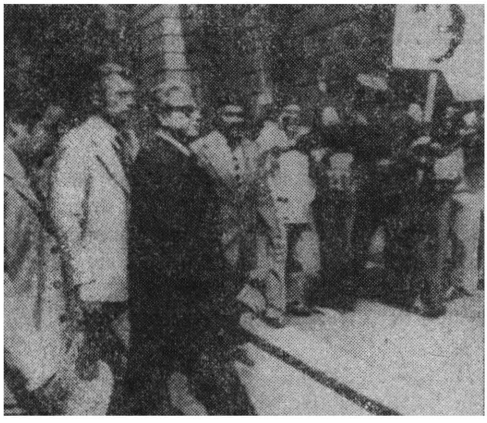
Планомерная работа с творческой молодежью позволила в последнее время ярко и звонко заявить о себе целой плеяде молодых режиссеров: Никита Михалков и Динара Асанова, Николай Губенко и Родион Нахапетов, Сергей Соловьев и Владимир Меньшов, и еще многие могут быть перечислены здесь как пример непохожих друг на друга художников, сходных, однако, в том, что их творческие судьбы обеспечены заботой и помощью старших товарищей, горячо и искренне заинтересованных в поддержке и реальном появлении молодых талантов.

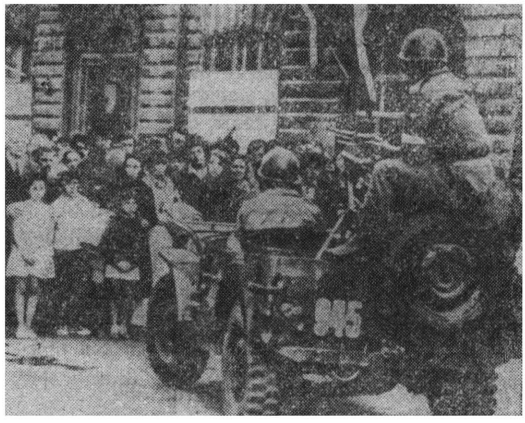
Пятилетие между съездами партии можно смело назвать качественно новым этапом в работе с молодыми кинематографистами. Нет сомнения, что XXVI съезд КПСС сообщит этому непрерывно развивающемуся процессу новые плодотворные импульсы.

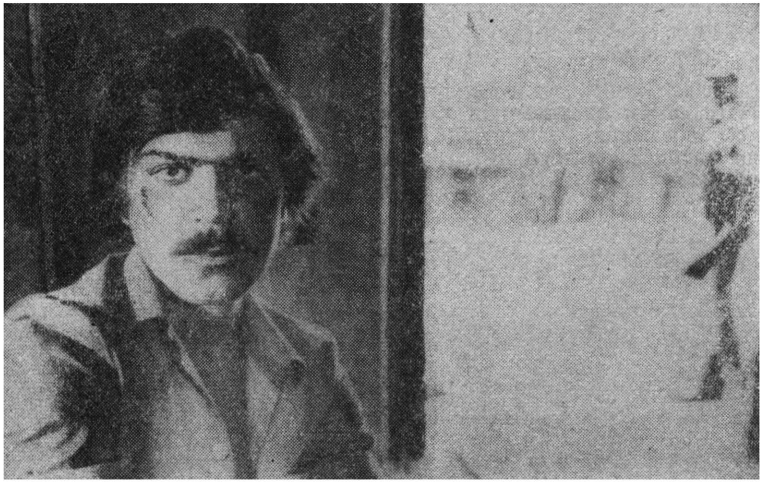
«Источником вдохновения для наших мастеров искусства... служит и такая важная, благородная тема, как борьба за мир, за освобождение народов, интернациональная солидарность трудящихся в этой борьбе».

Л. И. БРЕЖНЕВ

«Солдаты свободы»







«Кентавры»
«Ночь над Чили»
«Санта-Эсперанса»

«Бегство мистера Мак-Кинли»
«Люди в океане»

«Пекин — тревога человечества»

«Этот «свободный» мир»

Вия Артмане

Женщины 70-х годов...

... Май 1977 года. Рига. Открытие X Всесоюзного кинофестиваля. Только что под аплодисменты многотысячного зала нам, латышским кинематографистам, передана эстафета праздника, проходящего в преддверии 60-летия Великой Октябрьской социалистической революции, и я торжественно наречена хозяйкой фестиваля.

Вместе со всеми я слушаю слова приветствия, присланного участникам и гостям нашего фестиваля Леонидом Ильичом Брежневым: «...Кино—боевой помощник партии, важный фактор формирования мировоззрения советского человека, неотъемлемая часть художественной культуры народа.

Вдохновенный творческий труд деятелей кино, требующий щедрой отдачи духовных сил, таланта, снискал глубокое уважение народа.

Важное место кинематографа в жизни общества обязывает всех работников кино быть нетерпимыми к фильмам слабым, в которых отсутствуют глубокая мысль, гражданская зрелость, творческая смелость в постижении процессов современности, подлинная художественность...»

Я горжусь тем, что в моем родном городе прозвучали эти слова. Составляя одно целое с решениями XXV съезда КПСС, постановлениями ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» и «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы», с указаниями и советами, содержащимися в других выступлениях Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР товарища Л. И. Брежнева, с его прекрасными — добрыми и мудрыми — книгами «Малая земля», «Возрождение», «Це-

лина», они стали идейно-творческой программой советского экрана. Сила всех этих документов, имеющих непосредственное отношение к нашей профессиональной деятельности, документов, в которых мы, работники искусства, искали и находили ответы на волнующие нас вопросы, в том, что они — это как бы сама жизнь, в точных научных формулировках схваченная диалектика ее движения в период, итоги которого партии предстоит подвести на XXVI съезде. Понятно, почему эти партийные документы давали и дают творческой интеллигенции нашей страны такой мощный импульс для духовного подъема, для новых творческих поисков. Ибо не только новые космические трассы и новые таежные просторы открывала в эти годы советская держава, не только строила она новые гидроэлектростанции и прокатные станы, она трудилась также и над тем, что Л. И. Брежнев назвал в своей глубокой и волнующей книге «Целина» «планированием человеческого счастья».

У понятия «человеческое счастье» множество оттенков. Это и убежденность моего современника в незыблемости идеалов советского общества, справедливости наших социальных институтов, благотворности нашего нравственного климата. Это и гордость за первую в мире страну победившего социализма. Это и уверенность в завтрашнем дне. Но великая гармония немыслима без гармонии малой: без теплоты и уюта наших семейных очагов, без благородства любящих сердец, без детской улыбки.

А символом всей этой «малой гармонии» является она — скромная труженица, преданная подруга, терпеливая мать. «Партия считает своим долгом, — говорил на XXV съезде КПСС Л. И. Брежнев, — проявлять постоянную заботу о женщине, об улучшении ее положения как участницы трудового процесса, матери и воспитательницы детей и хозяйки дома».

Все мы видим, как много сделано и делается в нашем государстве, чтобы направлять и регулировать социальные процессы, от которых зависит гармоничное развитие личности женщины, счастье и благополучие ее семьи, будущее ее детей. Международный год женщины давно прошел, а у нас он длится и длится... И на экране тоже. Целую череду наших соотечественниц вывел кинематограф: странных и сладких, вдов и молодых жен; чужих, единственных и «предательниц», тех, которые ожидают, и тех, которые поют, женщин, просящих слова, берущих его для защиты или же для интервью по личным вопросам; героинь служебных романов, сонат над озером, портретов с дождем, сцен из семейной жизни и так далее, и тому подобное.

Фильм о женщине... Не точнее ли сказать — о всей жизни фильм? Так широка нынче сфера участия женщины в жизни общества, так разнообразны пути реализации ею своей личности... Недаром лучшие из этих картин неизбежно выходят за рамки «женских историй», поднимаются до уровня больших обобщений, до проблем человеческого бытия в целом. Собственно, здесь проявляется одна из традиций советского кинематографа, никогда не сводившего нравственное содержание своих произведений к узкосемейным коллизиям, частным конфликтам, бытописательству.

Достаточно вспомнить героинь кинофильмов «Светлый путь», «Член правительства», «Сельская учительница», «Она защищает Родину». Разве только о женской судьбе поведали они зрителю? Нет, они представительствовали на экране от имени всего нашего общества, выражали его лучшие коллективные чаяния.

Думается, что таким вот пересечением личного и общественного, частного и исторического отмечены и те из недавних фильмов, взявших в центр повествования наших с вами современниц, которые оставили наиболее глубокий след в сердцах и умах зрителей: «Несколько интервью по личным вопросам» Л. Гогоберидзе, «Прошу слова» Г. Панфилова, «Москва слезам не верит» В. Меньшова, «Пять вечеров» Н. Михалкова. Героини Инны Чуриковой. Софико Чиаурели, Валентины Алентовой, Людмилы Гурченко не только новы по своей жизненной сути, они еще и неповторимы, так как несут в себе глубокую человеческую индивидуальность во всем мно-

гообразии сформировавших ее закономерностей и, не забудем и эту сторону жизни, случайностей. За этими образами стоит сама действительность, которую вроде бы так легко скопировать на экране во внешнем рисунке и так трудно передать в ее сути.

Случается, правда, что зритель наш в своей доброте и благородстве готов «допридумать» за авторов и актеров несуществующую на экране жизненную полноту. Но ошеломляющий успех, например, картины «Москва слезам не верит» в нашей республике (еженедельник «Литература ун максла» — «Литература и искусство» — проводит сейчас даже особую дискуссию о причинах такого успеха!), причем в самых разных слоях зрителей, обеспечен полноценным «золотым запасом» — запасом истинных нравственных ценностей, глубокой человечности, тонким ощущением истории.

Примечательной кажется мне и сама трактовка сегодняшних женских образов в этой и некоторых других картинах. Да, в большинстве случаев героини наших фильмов — это деловые женщины, полностью реализовавшие данное нам нашей Конституцией равноправие в труде: вожаки сельского хозяйства, как в «Близкой дали» В. Кольцова или в «Трех минутах лёта» Дзидры Ритенбергс, руководители предприятий или учреждений, как в «Служебном романе» Э. Рязанова и в фильме «Москва слезам не верит» В. Меньшова, или же просто преданные своему делу рядовые труженицы — независимо от ранга и рода службы, — как простая заводская работница Тамара из «Пяти вечеров» или судомойка-лаборантка Тоня из «Впервые замужем» И. Хейфица. Во всех одинаково ощущаешь ту же органичность существования в сфере трудовой деятельности, что и в талантливой журналистке из картины Л. Гогоберидзе. Но как далеки авторы от рассматривания героинь только под углом их производственных функций! Как ощутимо намерение каждой из актрис представить женщину во всей совокупности понятия «женственность»! Даже если судьбе угодно, чтобы эта женственность в силу трагизма военного времени или каких-то сегодняшних житейских обстоятельств не могла раскрыться полностью! Право, героиня современного кинематографа в своем существовании на экране — как многомерная личность — оказывается зачастую в более выгодном положении, чем некоторые мужчины.

Я пишу эти строки с гордостью и горечью одновременно. С гордостью за наше кино, поднявшее фильмы «женской проблематики» на новый качественный уровень, за своих коллег, прекрасных актрис, получивших первоклассный драматургический материал, и с горечью за свою несбывшуюся мечту. Почти десять лет назад на страницах вот этого самого журнала я говорила о своем страстном желании сыграть в кино нашу современницу, образ которой отвечал бы насущным жизненным интересам и устремлениям зрителей, а во мне, актрисе, вызвал бы и радость, и волнение, и напряжение ума! Но, увы, такого счастья мне не выпало. Поймите меня правильно: я жалею не о том, что сделано за эти годы, я потратила их не зря, и даже в необязательных для себя картинах старалась играть обязательно с чистым сердцем... Я жалею о том, что не сделано. О том, что счастья, какое было у меня при работе над «Родной кровью» или «Никто не хотел умирать», больше не испытала.

Хотя и была у меня за эти годы роль, за которую я взялась с большой охотой, — в фильме нашей Рижской студии «Твой сын». Мне казалось, что образ доктора Элзы Вигрупе, женщины, наделенной всеми достоинствами, но обойденной любовью, а потом обретшей любимого человека, но, увы, встречаемого в штыки ее единственным сыном, послужит для размышлений об истинной природе женского счастья, о трагедии непонимания даже очень близкими людьми, о пагубности юношеского эгоизма. Так, наверное, и могло бы получиться на экране, если бы первоначальный режиссерский замысел не оказался потеснен эффектными в визуальном отношении пробегами молодых героев в ворохе осенних листьев, песнями под гитару, лазаньями по каким-то лестницам и так далее, — то есть всем набившей оскомину атрибутикой так называемых

«молодежных лент». Ох, уж эта красивость, так часто скрывающая отсутствие настоящей кинематографической выразительности! Поэтому так радует меня, когда я вижу, что нынешний кинематограф тяготеет к суровому, подчас даже жесткому письму, что его героини наделены не сусальной, открыточной, а духовной красотой Инны Чуриковой, Алисы Фрейндлих, Евгении Глушенко, Марины Неёловой, Аллы Демидовой, Ирины Купченко, Валентины Талызиной.

Высокая духовность. Честность. Доброта. По-моему, именно этого ждет зритель сегодня от нашего искусства. Меня потрясло, с какой требовательной добротой и верой в человека написаны книги «Малая земля», «Возрождение», «Целина», как одним-двумя штрихами созданы здесь портреты, становящиеся олицетворением величия советской женщины — Марии Педенко из батальона моряков или первоцелинницы Евдокии Зайчуковой.

Время нынче, конечно, совсем иное, нежели то, о котором пишет в своих воспоминаниях Леонид Ильич Брежнев. Не в колоссальном напряжении всех физических и душевных сил, как в войну и в первые послевоенные годы, а в спокойном течении повседневности обретается сегодня и мужчинами и женщинами смысл их существования. Но смысл этот не обеднел. По-прежнему жаждет человек встречи на экране и на сцене с героем или с героиней, с не только приятными ему или же любопытными в том или ином отношении действующими лицами, а с личностями — возвышенными, сильными, исполненными пафоса, подобного пафосу персонажей великих трагедий Шекспира и Гёте. Таких героев нашему читателю и зрителю не в силах заменить никакое, даже искусно беллетризированное произведение, никакое шоу и мелодраматическое, развлекательное действо.

Я от всего сердца радуюсь нынешней волне проникновенных и сердечных картин, замешанных на нехитрых вроде бы, с виду самых обыкновенных «житейских историях», на плотном и узнаваемом быте. Но вместе с тем я опасаюсь, как бы и это явление в киноискусстве не обернулось модой.

Женщине по самой ее физической и психологической структуре всегда легче вызвать к себе сочувствие — и на экране, и в жизни. Для некоторых сценаристов «женская тематика» — целый кладезь апробированных сюжетных схем и ситуаций, действующих на аудиторию с безошибочностью вживленного в мозг электрода. Я уже чувствую этот «второй вал» фильмов: с теми же вроде бы коллизиями и характерами, только пожиже и пониже; фильмов, стилистически оформленных по принципу санпросветовского ролика — «зачем я это сделала?».

Конечно, в женской жизни бывают и «страсти роковые», и трагические заблуждения, но если фильмы-подлинники прорываются сквозь случаи — к закономерностям, сквозь быт — к бытию, то их копии откровенно эксплуатируют зрительскую потребность в сопереживании, в сочувствии к герою. Иной раз кажется, что авторы заставляют женщин прыгать от одного спутника к другому, бросать малых детей и разочаровываться в абсолютных истинах только для того, чтобы фильм получился как можно более «феминистским». А потом мы удивляемся, видя, как обсуждение ленты в иной аудитории или даже в печати сводится порой к примитивному морализаторству: стоило ли героине так быстро отвечать на ухаживания да еще на пляже? Прощать или не прощать измену?

Да не в том дело: «прощать — не прощать».

Одно и то же решение этих вопросов в разных обстоятельствах может быть и нравственным, и безнравственным. Однозначные декларации противопоказаны искусству, равно как и самой жизни.

А уж в том случае, когда речь идет о тонком и сложном мире женской души, инструментарий художника должен быть особенно деликатным.

Не парадоксально ли положение, при котором многим моим талантливым и любимым народом соратницам по киноискусству не находится теперь дел на экране? Ибо не вме-

щаются в узкие рамки «бытовизма» творческие индивидуальности Элины Быстрицкой, Руфины Нифонтовой, Юлии Борисовой. Как давно не видели мы этих замечательных актрис в достойных их дара киноролях! Может быть, потому, что у некоторых режиссеров считается сейчас хорошим тоном, когда исполнитель не играет, а просто присутствует в кадре. Зато — модно, зато — «под хронику», «под документ»! Но я хочу привести здесь случай с моей землячкой, великой — не побоюсь этого сказать — актрисой Лилитой Берзинь. Мы работаем с ней вместе в Художественном театре имени Райниса уже более тридцати лет. Играть с ней в одном спектакле, видеть ее на сцене — величайшее наслаждение. Но латвийский кинематограф как-то выпустил Лилиту Берзинь из виду, ибо режиссеры одно время решили, что она не годится для современного репертуара. (Это случилось тогда, когда поветрие «ничего не играть в кадре» только-только начиналось.) И вот теперь, когда Лилита Берзинь в свои семьдесят семь лет наконец-то снова появилась на экранах, республика ахнула: какую актрису столько лет скрывали от кинозрителя! Какое мастерство перевоплощения, какое чувство жанра, какой актерский темперамент!

Я это говорю потому, что слишком быстро иногда готовы наши режиссеры и операторы «списать со счета» актрису: едва-едва появятся у нее первые морщинки. Поневоле понимаешь подруг, когда круглые даты своих биографий они стараются отпраздновать втихомолку — не дай бог режиссер запомнит год их рождения. Мне тоже говорили: «Вия, не делай глупостей! Далось тебе это твое пятидесятилетие. Зачем людям знать, сколько тебе лет?» А я не постеснялась принародно отпраздновать свой юбилей. Потому что не надо считать годы актрисе. Она — женщина, а настоящей женщине, какими и являются мои подруги по экрану, под силу пленять сердца до конца своих дней.

От Рижской студии, от Центрального телевидения я получила прекрасный подарок ко дню рождения: специально написанную для меня роль Джулии Ламберт в экранизации романа С. Моэма «Театр». С тех пор со всего Советского Союза получила я и получаю до сих пор массу зрительских откликов на эту работу, теплых и лестных слов. Но чего бы я ни отдала, чтобы этот «кинодарок» был не из «английской жизни», а из жизни родной мне и близкой, за совершенство и красоту которой я бьюсь вместе со всем нашим народом! Ведь недаром среди почты «Театра» были и очень грустные письма: «Конечно, нам очень приятно было увидеть вас в этом фильме, но мы так хорошо помним вашу Соню, вашу Ону. Заботы Джулии кажутся картонными после их забот...»

Конечно, кажутся. И мне тоже. Хотя бы потому, что у меня самой, как у всякой работающей женщины, всякой матери, голова порой кругом идет от разных неурядиц, семейных хлопот, усилий далеко не творческих. А какую сложность, подлинную драматичность выказывает жизнь, когда ко мне, депутату Верховного Совета Латвии, приходят на прием молодые и старые женщины и просят помочь в их несчастье! Комиссия, в которой я работаю, называется комиссией по культуре, но мои депутатские обязанности культурой не ограничиваются. Это естественно: я заметила, что если депутат женщина, да еще актриса, с ней не боятся поделиться самым сокровенным. Наверное, потому, что наше искусство дает нам такую популярность и любовь в народе, что люди воспринимают нас как близких и давно знакомых.

Когда я возвращаюсь со своего депутатского приема, я думаю: «Ну, почему я не писатель, не сценарист! Хотя бы часть этой правды принести в пьесу, спектакль, в кинофильм!»

Наверное, под влиянием этой людской откровенности я сама недавно разоткровенничалась. Когда узнала, что Рижская студия будет снимать обо мне документальный фильм, подумала: артистку Вию Артмане все видят, а многие ли знают Вию Артмане — женщину, Вию Артмане — мать? Фильм получился очень личный и для многих неожиданный.

Я вообще за серьезное кино, за такое, ко-

торое открывает людям глаза на то, о чем они ранее не задумывались. Поэтому так люблю кинодокументалистику. Думаю, что игровое кино должно учиться у документального смелости в подходе ко многим современным проблемам. В том числе и к роли женщины в нашем обществе. Очень интересный фильм был сделан в прошлом году в Риге документалистами Таливалдисом Маргевичем, Андрисом Дрипе и Иваром Селецкисом — сложный, правдивый, не очень лестный и для мужчин, и для женщин, рассказывающий о том, как горек бывает плод эмансипации, как трудно сочетаются наши равные с мужчинами права в обществе с не очень равными обязанностями в семье, в быту и на производстве.

У этого фильма, на мой взгляд, примечательное название — «Женщина, которую ждут?» Именно с вопросительным знаком в конце, и в самом фильме действительно, ох, как много вопросов!

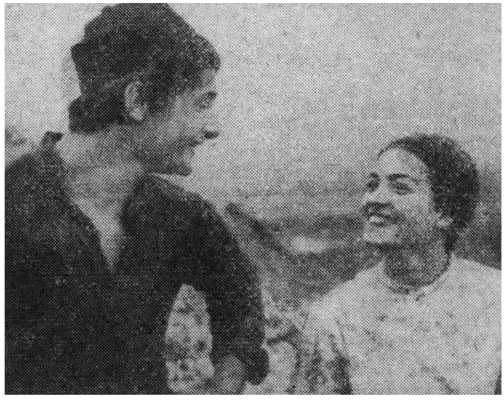
Да, женщину ждут. Ждут дома, ждут на работе, и никогда не перестанут ждать в искусстве. «Художественное слово, переливы красок, выразительность камня, гармония звуков, — сказал на XXV съезде КПСС Л. И. Брежнев, — вдохновляют современника и передают потомкам память сердца и души о нашем поколении, о нашем времени, его тревожениях и свершениях». А если это слово и эти краски вдохновлены любовью к женщине, их сила вдвойне становится, думаю я, прекрасна.

Рига

«Пожелаем же деятелям культуры — членам партии и беспартийным — создать новые произведения, достойные нашей истории, нашего настоящего и будущего, нашей партии и народа, нашей великой Родины».

Л. И. БРЕЖНЕВ

«Доверие»

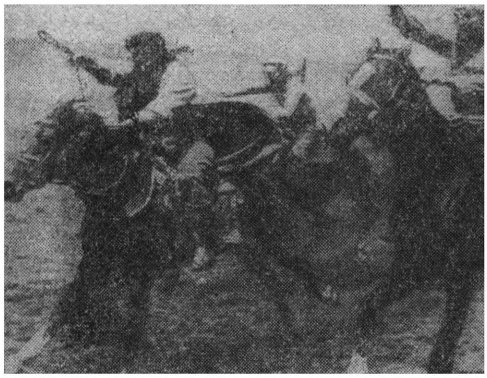


«Карл Маркс. Молодые годы»

«Пыль под солнцем»

«Древо желания»

«Отец и сын»



«Кровь и пот»
«Цену смерти спроси у мертвых»
«Наапет»

Владлен Кузнецов

В параметрах пятилетки

Попытка самокритики кинопублициста накануне XXVI съезда КПСС

«Время — вещь необычайно длинная». И короткая. Легко проверить на себе самом. Пять лет впереди — очень много. Пять лет позади — как один миг. Или не так? Скорее всего не так. Но почему тогда мне кажется, что только вчера начиналась десятая пятилетка? А между тем мы уже вплотную подошли к XXVI всесоюзному партийному форуму.

Конечно, ощущение мгновенности, оставаясь в вас, начинает расщепляться, исчезать, когда заставляешь себя переключиться с впечатлений на анализ, на мысленный пересчет событий, встреч, коллизий, работ, огорчений.

Каждый из нас прожил прошедшие пять лет по-своему. Кто — с напряжением, углубленно, творчески. Кто — суматошно, суетливо, зряшно. Кто — и углубленно, и зряшно, полосами. А все вместе мы прожили их бурно и динамично (хотя и не без тормозящих факторов), преодолевая одну за другой сложности роста (хотя и не без издержек), оптимистично (хотя не без тревог и болей), с прибывающей волной со-

циально-политической и нравственной ответственности за победу истинно человеческого счастья в мире без войны и социальной несправедливости.

Позади — пять лет, которые вместили Конституцию развитого социализма и первые украинские и казахстанские миллиарды пудов зерна; строительство БАМа и Саяно-Шушенской ГЭС; договор ОСВ-2, подписанный в Вене товарищем Леонидом Ильичом Брежневым и президентом Картером (вероломно перечеркнувшим вскоре все свои тогдашние заверения); 110-ю годовщину со дня рождения Владимира Ильича Ленина и перманентные кризисы капитализма (валютные, нефтяные, промышленные, экологические, доверия); Олимпийские игры в Москве и революцию в Иране; рекордные по длительности космические экспедиции и пятидесятилетие первой пятилетки, почти полную деколонизацию Африки.

Да, время — вещь необычайно длинная. Пять лет — это на целый год больше, чем шла Великая Отечественная война. А за те четыре героических и страшных года мы спасли мир от фашизма и потеряли двадцать миллионов жизней, которые стали бессмертными. И, наверное, будет правильно, если к важнейшим событиям пятилетки будет отнесено и создание киноэпопеи «Великая Отечественная» Романа Кармена и огромного авторского коллектива (включая всех фронтовых операторов).

«Воспаленной губой припади и попей из реки по имени — «Факт». Мне всегда казалось, что в этой строке Маяковского пульсирует поэтическое определение публицистики. «Великая Отечественная» еще раз показала, что значит, когда миллионы людей, вслед за авторами, склоняются, становятся на колени, припадают к великой, светлой и трагической реке по имени «Факт» — и пьют, пьют воспаленными губами, постигая связь времен, видя, будто с высоты эпохи, свое место в ряду поколений, утоляя и возбуждая в сердце и разуме своем жажду познания и скорби, самоутверждения и самоотречения, любви и ненависти, права жить и права умирать, чтобы не угасла жизнь на земле.

Видимо, нет нужды говорить, что за годы десятой пятилетки советские кинопублицисты создали немало значительных, интересных, идейно и художественно зрелых фильмов, в меру сил помогая партии, народу вершить беспримерный подвиг коммунистического строительства. Но мне кажется, если говорить языком научно-технической революции, то кинопублицисты, в отличие, допустим, от кибернетиков или творцов космической техники, не смогли пока что приступить к созданию фильмов «нового поколения», подняться к очередному — третьему, четвертому или пятому — поколению своей «продукции».

А вот «Великая Отечественная» — это прорыв на новый идейно-художественный уровень творчества. Это — не количественный, а качественный скачок. Недаром этот документальный фильм уже был назван к и н о э п о п е е й.

Творческие прогнозы — всегда чреваты риском. Но все-таки позволю себе высказать догадку, что в «Великой Отечественной» вольно или невольно нащупаны контуры той публицистики, которая по своей стилистике, по своим идейно-художественным краскам особенно нужна современности. Суть не в тематике даже, не в формах, а в самом принципе экранного мышления, которое вырастает из социально-политических и духовных катаклизмов XX века. Суть в принципе, который делает документальное воплощение одновременно и свидетельством, и осмыслением эпохи. Как в масштабах микрокосма — отдельной личности, так и макрокосма — народа и всего человечества. Сразу и не поймешь: то ли личность вырастает до космических размеров, то ли космос вмещается в человеческом сердце (быть может, в тот момент, когда его пробивает пуля?). «Это было с бойцами или страной, или в сердце было в моем».

Классическое представление об эпосе, об эпическом неотделимо от соразмерного, завершенного, исполненного музыки сфер, гармоничного мира. Наш современный мир не таков. И новая эстетика эпического, возникает ли она в музыке, в изобразительном искусстве, в литературе или на публицистическом экране, тоже не такова. Она мятущаяся, асимметричная, резкая, динамичная, насыщенная всепроникающей диалектикой борьбы за счастливого человека

в свободном и справедливом мире. Это не тихая гармония, а трудное восхождение к ней, не покой достигнутого счастья, а битва за него и радость побед в этой битве.

Теперь все, что делается в нашей кинопублицистике, вольно или невольно, но будет соотноситься с правдой и силой, с глобальностью охвата и лирической доверительностью интонации, с суровостью и нежностью, с горизонтами и глубинами, какие открыла перед нами «Великая Отечественная».

А теперь спросим себя: что нам удалось больше — эпос войны или эпос мира? Думаю, что разночтения в ответе едва ли будут тут значительными. Для большей контрастности в прояснении истины попробуем несколько изменить сам вопрос. Удастся ли кинопублицистам XXI столетия из наших лент, запечатлевших труды и дни десятой пятилетки, смонтировать лирико-эпическое полотно такого политического, философского и эстетического звучания, как «Великая Отечественная»? Конечно, расписываться за потомков — неблагодарная затея. Но ведь риторические вопросы чаще всего, при любом посыле, обращены не к предкам и не к потомкам, а к современникам. Чтобы побудить их к размышлениям...

Не пытаясь отвечать за других, попробую ответить «за себя», исходя из наработанного именно в десятой пятилетке публицистического опыта и соотнося его со сбывшимися и несбывшимися надеждами, с реализацией главного девиза пятилетки: эффективность и качество.

Самой острой и плодотворной радостью были встречи с людьми. С теми, которым предстояло стать героями фильмов. Почти всегда это оказывалось откровением. Поражали не пригорки и ручейки, а континенты и океаны характеров, крупность фигур, неотразимое обаяние личностей, впечатляющий эффект их воздействия на ход событий, на окружающих.

Доменщики и комбайнеры, летчики и доярки, капитаны дальнего плавания и селекционеры, артисты и врачи, рыбаки и космонавты, следователи и шахтеры, строители и партийные работники, ткачихи и подводники... Их невозможно забыть. Они стоят перед глазами. Сперва — в жизни. Потом — на экране. Плотью и кровью своей, своим делом они заполняют для меня пространство десятой пятилетки. Потому что каждый из них отдает людям все, что может отдать. Им приходится делать работу и за других, тянуть по две, по три поклажи. За тунеядцев, за отстающих, за «середняков». И это настолько входит в норму, что им ставят в строку, когда они пробуют подвергнуть эту «норму» сомнению. Я говорю не с чужих слов.

Председатели колхозов. Удивительная, неповторимая председательская когорта! Что ни личность, то самородок, откованный временем.

Двадцать девятый председатель колхоза имени Кирова Херсонской области Герой Социалистического Труда Николай Николаевич Рябошапка. За четверть века председательских битв, проигранных двадцатью восемью его предшественниками, всего один раз опустились у него руки. И то на одну ночь, после бюро райкома, на котором посулили записать ему несправедливого «строгача». Это — фильм «Слово о хлебе» (режиссер Г. Шкляревский).

Почти тридцать лет председательствует в колхозе «Заря коммунизма» на Кировоградщине Герой Социалистического Труда Леонид Иосифович Шлифер. Год за годом колхоз под его руководством неуклонно идет в гору. Из года в год в любых условиях и при любой погоде! Надо быть хлеборобом, чтобы полностью постигнуть смысл этих слов. В десятой пятилетке урожайность зерновых с гектара на всей площади посевов ежегодно была у Шлифера не ниже 50—54 центнеров. Хоть в дождь, хоть в зной, хоть в ураган, хоть в гололед. У соседей — по 25, а у него — по 50. И никаких гвоздей. Объяснение? «У нас не бывает плохих урожаев, потому что в колхозе нет плохих работников». Все ясно. Но как до такой ясности реально доработаться? Это — фильм «От зари до зари» (режиссер И. Гольдштейн).

Хороший председатель в пять утра уже в конторе. В десять вечера — еще не дома. Такая специфика. А как быть, если в председателях — женщина, у которой семья, дети? Точно так же! Герой Социалистического Труда Лидия Афанасьевна Давыденко, председатель

колхоза имени Кирова на Херсонщине, решила эту головоломку своеобразно: «Я просто давно считаю, что моя семья — весь колхоз. А я в нем вроде «домашняя хозяйка». Я всегда на людях. И этим счастлива. Иной жизни для меня нет. Как и для моего мужа, для детей». Это уже фильм о ленинском стиле работы, который с режиссером А. Федоровым мы считаем нашим творческим отчетом XXVI съезду КПСС.

Общаясь с такими людьми, нельзя не подпасть под их влияние. И не стремиться с помощью кинокамеры расширить это влияние до масштабов одной шестой части земного шара (как минимум!).

Иногда я представляю себе, что вот формулируется самая трудная задача — и ставится перед такими людьми, как нефтяник Исрафил Гусейнов и металлург Отари Ломидзе (фильм «Ум, честь и совесть эпохи», режиссер А. Косинов), как бригадир монтажников с Ровенской атомной электростанции Мирослав Пукивский (фильм «А что за душой?», режиссер И. Гольдштейн) и шахтер Михаил Михайлов (фильм «Дорогой отцов», режиссер А. Косинов), как первый секретарь Полтавского обкома Компартии Украины Ф. Т. Моргун («Слово о хлебе») и первый секретарь Скадовского райкома Компартии Украины В. С. Бочаров, как комбайнер Таня Стрижак с Херсонщины («Хлеб Украины юбилейного года», режиссер А. Федоров), как директор Магнитогорского металлургического комбината Д. П. Галкин («Ум, честь и совесть эпохи»). Есть ли на свете такая задача, которую они не смогли бы решить? Пожалуй, нет. Были бы условия. Впрочем, даже необходимые условия они, как свидетельствует практика, формируют сами. И режима наибольшего благоприятствования не ждут.

Это их трудами и трудами таких, как они, добились мы в десятой пятилетке всех наших успехов. И это из-за отсутствия таких, как они, где-то, на каких-то участках нашего народного хозяйства, нашей науки и культуры мы во многом несем неоправданные экономические и моральные потери. Если мы совершенно справедливо говорим с гордостью, что величайшим завоеванием Октября является воспитание нового человека, то в свете этой победы особенно радует, что за годы десятой пятилетки людей коммунистического склада стало больше.

Каким же тогда должен быть по мощности документальный экран, какого накала кинопублицистика, чтобы уровень фильмов о них и для них соответствовал (хотя бы) уровню их трудов и дней?

Приходит шальная мысль. Вот взять бы да поменять незаметно местами две «ипостаси»: то, как эти люди живут и трудятся в картинах, и то, как они живут и трудятся в жизни. Допустим на минуту, что это осуществимо. И что в одно прекрасное утро наши герои просыпаются, как сказочная Алиса, уже в Зазеркалье. Заметили бы они подмену? Думаю, что мгновенно. И не только б заметили. Предложи им право выбора: в каком измерении хотите действовать? — они наверняка предпочли бы не цветной и музыкальный кинематограф, где все куда проще, куда логичнее, куда красивее, куда понятнее, справедливее, чем в жизни. Предпочли бы именно ту жизнь, в которой они живут и где все сложнее, проблемнее, противоречивее, мозолистей, непричесанней, неожиданней, занозистей, суровей, в которой отнюдь не стали еще анахронизмом слова Маяковского о том, что «для веселия планета наша мало оборудована, надо вырвать радость у грядущих дней».

Мы, кинопублицисты, пишем кинолетопись современности. Это общеизвестно. В этом, в значительной степени, заключены смысл и цель нашей работы. Но, как ни странно, здесь же присутствует и некий ограничитель нашей раскованности, априорной незаданности.

Ведь если летопись, значит — на века. А если на века, то стоит ли ковыряться в «частностях», в «мелочах», в том, что для нас сегодня — проблемы, а для потомков, быть может, даже и не проблемки? Чего доброго, будут смотреть фильмы и пожимать плечами.

Но это же неверно! Чем интереснее, чем объемнее, чем ярче хотим мы представить нашу действительность и своим современникам, и своим потомкам, тем проблемнее, тем глубже, тем точнее должна стать ее кинодокументальная летопись. Не может, не научилась, да и не на-

учится никогда быть безоблачной и беспроблемной живая жизнь, а потому никто никогда не поверит документальному экрану, представившему ее таковой. Современники знают, что это не соответствует истинному характеру их дней, а потомки, у которых, конечно же, будут свои проблемы, подумают: если у них (у нас, то есть) все было так бесхлопотно, выходит это они для нас, завтрашних, накапливали груз хлопот. А скорее, без всякой нелепой наивности (человечество вообще становится все менее наивным — это тоже примета времени, примета эпохи) упрекнет: показали бы, как разбирались тогда (сейчас то есть) со своими проблемами, может, помогли бы и нам, детям и внукам своим, поскорее разобраться с нашими. Так что лучшее средство не потерять лицо — это его хранить. Лицо, а не грим и не маску.

●

На войне как на войне. Для зрителей «Великой Отечественной», и для фронтовиков, и для их внуков, одинаково ясно, что на экране каждый человек действительно занят своим солдатским делом. Дело это страшное. Надо убивать. И разрушать. И в любую минуту можно быть убитым самому. И в этом хаосе кровопролития, разрушения и смертей надо не только выстоять и победить, но сохранить душу живую, каким-то чудом сделать так, чтобы в будущем кровавые пятна не появлялись на ней вновь и вновь, как на ключике Синей Бороды, сколько его ни отмывай.

Кому не хотелось бы, чтоб не погибли Зоя Космодемьянская и Александр Матросов, чтоб живы остались генералы Ватутин и Черняховский, чтобы не существовало страшных дней Ленинградской блокады, чтобы не отступали наши солдаты, черные от горя и недоумения, до самой Москвы, а потом до Волги. Но на войне как на войне. А в искусстве как в искусстве. Из песни слов не выкинешь. И слава богу, что не захотелось этого сделать ни в большом, ни в малом создателям «Великой Отечественной». Потому что как только сделал это — выбросил слово из песни, так искусство уже не искусство.

Публицистический фильм «Занимаемой должности соответствует?», мы сделали в 1979 году с режиссером Изяславом Стависским на Киевской студии научно-популярных фильмов.

В основу этой картины легла проблема научного, ленинского воспитания, подбора, оценки и выдвижения кадров в народном хозяйстве в условиях зрелого социализма и научно-технической революции. Не по знакомству, не по принципам кумовства и родства, не за взятки или подхалимаж, а исключительно по политическим, деловым и нравственным качествам.

В картине шел разговор о том, что на каждом этапе созидания и защиты нового мира ленинские принципы кадровой политики, оставаясь незыблемыми, должны непременно развиваться и совершенствоваться, что новые задачи, выдвигаемые жизнью, коммунистическим строительством, требуют обновления форм и методов воспитания, оценки и выдвижения кадров. Сложное, тяжкое это дело? Да, сложное и тяжкое, поскольку прямо и непосредственно затрагивает человеческие судьбы, кровные интересы людей. Но партия в самых запутанных, в самых конфликтных ситуациях требовала вершить кадровую политику по-ленински.

Стержневым эпизодом картины предполагалось сделать показ подбора, оценки и выдвижения капитанов дальнего плавания в Министерстве Морского Флота СССР. Прежде всего потому, что здесь действительно по-настоящему, очень умно и настойчиво, без скоропалительности, на протяжении длительного времени, со ступеньки на ступеньку, ведут моряка от должности матроса до должности капитана. Научно, открыто, демократично, конкурсно, с привлечением самых новейших кадровых методик. Да и попробуй иначе, если высший экзаменатор — море, которое поблажек не дает и по начальственному звонку от штормов не избавляет. За капитаном — корабль, люди, кусочек советской территории под красным флагом. Капитан в плаванье, как говорится в морской поговорке, — «второй после бога».

И вот снимаем мы все этапы выдвижения капитанов. Сперва — в пароходствах страны. Потом — в Москве, куда прибывает десяток лучших из них. Конечно, за одним из кандидатов наблюдаем особенно пристально. С тем, чтобы позднее именно его сделать героем эпи-

зода, им начать и закончить картину (со словами дикторского текста: «У каждого из нас есть в жизни свой капитанский мостик. Надо только знать, где он и как на него взойти»).

Но сценарий сценарием, а судьба — судьбой. Словом, уже в монтажном периоде, когда до сдачи полнометражной картины оставалось два месяца, наш молодой капитан в первом же своем самостоятельном плаванье сажает корабль на мель.

Как быть? Его временно отстраняют от должности, а нам на студию сообщают о происшествии и о необходимости искать другого героя. Парень прекрасный, моряк отличный. Никто этого у него не отнимал и в создавшейся ситуации. Но «порядок есть порядок». В данный момент его показывать в фильме нецелесообразно. Ведь авария. Тысячные убытки. Какие сомнения? Тем более что есть множество других капитанов. Безаварийных.

Однако то, что было бесспорным для морского флота, оказалось отнюдь не бесспорным для нас с режиссером. Суть была даже не в том, что полная сюжетная переориентация фильма за два месяца до сдачи ставила нас почти в безвыходное положение. Мы пришли к выводу, что жизнь открывает перед нами возможность сделать действительно драматургически сильную, с реальным, живым, сиюминутным конфликтом публицистическую картину (что, согласитесь, для документального и научно-популярного кинематографа подарок не столь уж частый).

Увы, все наши попытки доказать, упросить, объяснить, что сейчас надо немедленно лететь и снимать нашего капитана, корабль, команду, комиссию, что иначе мы потеряем редчайший шанс сделать незаурядную социально-психологическую, конфликтную, проблемную (когда проблема связана с человеческим сердцем!) картину — успеха не имели. Мы выбросили в корзину несколько тысяч метров отснятого материала, а вместе с ним и нашу вспыхнувшую было надежду на весьма незрелищном материале (экономика, кадровая политика) сделать и очень полезную и очень зрелищную, драматургически напряженную ленту.

До этого времени мы уже сделали с Изяславом Михайловичем Стависским такие фильмы, как «Экономика, управление, человек» и «Экономика — главная политика» (а еще раньше — «Человек и хлеб»). И нам очень хотелось достойно продолжить этот каторжно сложный, но крайне важный и нужный, а в съемках — головоломно интересный цикл. Тем более что при ближайшем рассмотрении целого ряда экономических проблемных узлов выяснилось, что нити от них непременно тянутся к какому-то человеку или к каким-то людям, которые сидят не на своем месте и штампуют ошибки в меру своей производительности (а другим — расхлебывай).

...Так пришлось нам в спешном порядке делать стержневым совсем другой эпизод. Это не значит, что он не стоил этого. Безусловно — стоил! Поскольку работа по подбору кадров на производственном объединении «Таллинавтотранс», попытки молодого кибернетика Владимира Тарасова подключить сюда ЭВМ чрезвычайно обнадеживают и приносят реальные добрые плоды. Но фильм получился уже совершенно другим.

●

Как отличить динамичного человека от мешкотного? Деловитого от бездельника? Обязательного от безответственного? Храброго от труса? Душевного от жестокого?

Вернее и быстрее всего — в серьезном деле, в критической ситуации, в экзамене на выживание. Испанцы называют корриду «часом истины». Потому что на песке арены, перед разъяренным быком сразу видно, кто есть кто. Здесь сами условия игры срывают все маски. Здесь не изображают, не притворяются, а действуют, предъявляют жизни не свои маски, а свою сущность, не интриги, а душу. Кстати, у меня давно уже лежит готовый сценарий под рабочим названием «Час истины» («Человек в проблемной ситуации»), и я не теряю надежды, что рано или поздно он увидит свет. Но это к слову.

На войне классический час истины — атака. Тот, кто встает первым, выдерживает этот смертельный экзамен первым. За ним — остальные. Кто остается лежать, вжавшись в землю,

тому предстоит переэкзаменовка, если она вообще состоится.

Под мирным небом таких жизненных условий, мгновенно выявляющих характеры, меньше, чем на войне. Тем важнее для публициста находить эти условия, снимать действующих лиц именно в них. Что же это за условия?

Мы не зря говорим «борьба за мир», «борьба за претворение в жизнь решений партии», «борьба за человека», «борьба за коммунизм». Именно борьба, а не что-то другое. Отсюда достаточно однозначно следует, что идейное насыщение нашего советского бытия, социалистического образа жизни, всей ее концепции, а значит, и воспитания нового человека неотделимы от борьбы, от формирования в личности бойцовских качеств, активной жизненной позиции.

Кто действительно боролся за выполнение пятилетних заданий, тот, как правило, их выполнил и перевыполнил, кто действительно борется во всеоружии с враждебной идеологией наших классовых противников и по-настоящему подготовлен к этой борьбе, тому не страшны никакие «враждебные голоса», как не страшен был шквальный огонь тому комбату, который, взмахнув пистолетом, первым встал в атаку на легендарной фотографии.

В «Великой Отечественной» я вглядываюсь в лица мальчишек в солдатских шинелях и думаю: Родина не побоялась вручить им свою судьбу, когда «до смерти — четыре шага», и они не обманули ее святой веры. Кое-кто в отличие, скажем, от наших азербайджанских товарищей, поставивших гневную и острую картину «Допрос», боится показать на экране, к примеру, исключение из партии зарвавшегося, проворовавшегося руководителя, который давно потерял связи с жизнью, с партией, с людьми, опозорил светлое звание коммуниста, боится, хотя борьба за чистоту партийных рядов (которую КПСС ведет постоянно!), вынесенная на публицистический экран, безусловно будет работать как активный воспитатель ленинской жизненной позиции в мировоззрении масс.

Мне уже не раз доводилось писать и говорить, что в документальном кино подлинная драматургия, а значит, и зрелищность, о которой так всерьез забеспокоились сейчас в игровом кино, появляются чаще всего в том случае, когда на экране перед глазами зрителей документальные персонажи сражаются за свои идеалы — против зла, утверждают новое, отвергая старое. И когда это не схватка чистых идей, отвлеченных понятий, безымянных картинок, а битва реальных носителей добра и зла, идейной зрелости и аполитичности, коммунистической нравственности и пережитков прошлого, тружеников и бездельников.

Сказанное вовсе не обозначает, что всякий иной подход к документальному кино исключен. Что надо отказаться от фильмов-обозрений, от фильмов-раздумий, от фильмов-информаций. (Все жанры хороши, кроме скучного!) Но дело в том, что такие фильмы у нас есть. И будут. В изобилии. И мастерство их создания за последние годы существенно возросло. А вот публицистических фильмов-сражений, фильмов-проблем, фильмов-дискуссий, фильмов-атак, фильмов-коллизий, касающихся важнейших вопросов диалектического становления нового мира и нового человека, почти нет. И недостаток этот дает о себе знать еще больше, особенно в свете интереса зрителей к проблемной кинопублицистике. Тех зрителей, которые регулярно читают «Правду», «Известия», «Труд», «Литературную газету», «Крокодил», «Новый мир», «Наш современник», «Дружбу народов». Тех зрителей, которым нет никакого резона опускаться с того идейно-художественного уровня, на который их подняла философская проблематика, социальная острота, нравственная ответственность, присущая лучшим нашим публицистам-литераторам.

●

Так получилось, что в десятой пятилетке мне довелось принимать участие как сценаристу в работе над двумя полнометражными публицистическими фильмами, которые, во многом совпадая тематически, делались в различной жанровой манере. Темой обоих была партийная жизнь, деятельность партии как руководящей, направляющей и организующей силы нашего общества.

Но один из фильмов («Ум, честь и совесть эпохи») был в основе своей историческим, по-

литико-философским киноразмышлением, как бы поэтическим кинообразом партии, а второй документальным срезом каждодневных трудов КПСС, партийного строительства на самых различных уровнях, практическое претворения в жизнь ленинского стиля, ленинских норм партийной и государственной работы.

Естественно, что делать обе эти картины очень сложно и очень ответственно. Но если ответственность была и там и тут одинаковой, то сложности были различными. В картине «Ум, честь и совесть эпохи» ошеломлял объем материала. Требовался точный отбор наиболее содержательных крупиц — из безбрежности. Надо было выходить на широкие идейно-художественные обобщения, отталкиваясь от единичных фактов. Перебрасывать мостики через десятилетия и через тысячи километров, сопрягать, казалось бы, несопоставимое, вскрывая глубинные связи причин и следствий, разделенных временем и пространством.

А в картине о практике партийной работы по осуществлению решений XXV съезда КПСС, о творческом развитии ленинского стиля главным творческим методом стало вычленение, поиск и съемки тех реальных сиюминутных ситуаций, в которых предметно проявляется характер мировоззрения, поведения, деятельности коммуниста, первичной партийной организации, районного, городского, областного партийного комитета именно в наши дни, после XXV съезда КПСС.

Тут тоже предстояло перенести на экран строительство городов и заводов, выплавку стали, уборку урожая, перевыполнение производственных заданий. Это все было — по теме. Но это одно никак ее не решало. А решал живой, репортажный показ того, как люди общаются с людьми, как складываются их отношения в самом процессе их революционно-преобразующей деятельности.

Вот будут действовать на экране «я», «ты», «он», «она», и, по мнению авторов, успех фильма решает: удастся ли не через дикторский текст, не через интервью на камеру и даже не через «готовые результаты» труда героев, а через сам их труд, через их слова и поступки выявить, персонифицировать такие программные для КПСС понятия, как «единство интересов партии и народа», «органическая связь с массами», «творческое, новаторское отношение к жизни», «чувство хозяина и чувство ответственности», «научный, чуждый субъективизму и администрированию подход к явлениям действительности», «способность здраво воспринимать критику», «умение не зазнаваться, не удовлетворяться достигнутым», «контроль и проверка исполнения», «борьба с бюрократизмом и формализмом».

Допустим, так. Работают на двух харьковских заводах супруги Тустановские. Он электрик. Она — токарь. И собирается вместе руководство двух этих заводов (директора, парторги, профорги) и приглашаются на совет муж и жена Тустановские. И происходит примерно такой разговор: мы тут, посовещавшись, решили предоставить вашей семье новую квартиру. Девятикомнатную. Целый этаж в доме. А еще — согласовав с горисполкомом, — мы освобождаем вас от квартплаты и расходов на ремонты. Ныне и впредь. А еще по решению заводских коллективов из средств, заработанных на субботнике, вам будет куплена вся обстановка для вашей девятикомнатной квартиры, включая холодильник и цветной телевизор...

Это — не прекраснодушное мечтание. Мы действительно сняли в Харькове примерно такую ситуацию. И все это есть в фильме о ленинском стиле работы. Это и то, как семья Тустановских, в которой четырнадцать детей, переселяется на свой персональный этаж, как завозится туда подаренная им мебель, как празднуется необычное новоселье, как Харьковский горком партии принимает решение распространить «прецедент» на все многодетные семьи города, как подвергаются резкой критике те, кто медленно перестраивается в связи с этим решением.

А теперь спрашивается: какие требуются к такой незаданной драматургической ситуации пропагандистские комментарии? А если потребуются и если будут, то насколько же они прозвучат убедительнее и насколько эффективнее сыграют свою роль как **добавка** к драматургии, а не ее замена.

По той же самой причине мне очень дороги

две сцены в фильме «Слово о хлебе». Те, где председатель колхоза Николай Николаевич Рябошапка распекает нерадивого водителя и где первый секретарь Херсонского обкома партии (ныне секретарь ЦК Компартии Украины) Иван Алексеевич Мозговой заводит на полевом стане общий разговор с механизаторами и колхозными вожаками о том, что такое настоящее, не безразличное отношение к делу. Причем с конкретным критическим выходом на самих участников разговора.

По этой же причине мне не нравятся многие интервью на камеру в фильме к 60-летию ВЛКСМ «Дорогой отцов». Они (а я принимал как сценарист участие в их подготовке) — умненькие, отполированные, отрепетированные, но безжизненные, ненатуральные какие-то, чрезмерно академичные. Понять и принять их можно. Отдать им должное — тоже. А заволноваться, захотеть поспорить, запереживать, зажечься — нельзя.

У документального кино есть оружие, есть выразительные средства, которыми, в совокупности, не обладает ни одно из искусств. Никакая литература даже, которой подвластно все, никакая музыка, никакая живопись. Ни одно искусство не может воссоздать синкретично того, что может воссоздать документальный экран. А именно — живую жизнь во всем ее неповторимом многообразии, во всей ее многомерности, во всех бесконечных диалектических связях живой объективности и субъективности человеческого мира и человеческих сердец, лирики и эпоса, как живого тела и живой души, земли и людей.

●

Документальному кино незачем соперничать с другими видами и жанрами художнического, образного постижения действительности на их поле, в их пространствах, там, где перевес на их стороне. Но разумно ли не пользоваться своим первородством, брать из всех красок на своей палитре лишь несколько? Тут возникает, правда, одно существенное «но», которое связано и с красками на кинодокументальной палитре, и с самой палитрой.

Опять маленькая история из съемочной практики. Снимаем мы очередной эпизод фильма о ленинском стиле партийной работы. В Скадовском районе Херсонской области. На жатве. В труднейших условиях нынешнего «сумасшедшего» по погоде лета. Все напряжены. Все нервничают. Дорог не час, а минута, секунда.

Договариваемся с первым секретарем райкома партии Вячеславом Сергеевичем Бочаровым, членом ЦК Компартии Украины, что завтра утром будем снимать в поле подведение итогов предыдущего дня уборки. Анализ ошибок, поиск резервов. Утром — это в пять часов. Позже, едва солнце росу высушит, не до бесед.

Все идет по плану. Даже сверх ожиданий. Разговор почти шолоховский. Накал хозяйской, хлеборобской заинтересованности, заботы об урожае — предельный. Откровенность, раскованность — полнейшие. Достается от комбайнеров без всяких скидок и самому первому секретарю. И вдруг, как в водевиле, оператор шепчет мне на ухо трагическим шепотом, слышным буквально за километр: сломался магнитофон!..

Что делать? Биться головой о стенку? Так стенки поблизости нет. Вокруг — степь. И комбайны, которые не должны ломаться во время страды (о чем и разговор). И наш магнитофон — тонкая техника, которая отказала. И отнятое у людей драгоценное время. И навсегда погибший эпизод. Дубля ведь не сделаешь. В одну реку дважды не войдешь. Что-то похожее, наверное, получится, но такого уже не будет.

Со стыдом ретируемся. Пряча глаза, договариваемся на завтра. Мчимся в Скадовск. Даем срочную телеграмму в Киев, на студию. Просим магнитофон. Рано утром на следующий день его пересылают самолетом: С нарочным. Прямо с аэродрома мчимся в поле, заранее предупредив Вячеслава Сергеевича Бочарова, что все в порядке. Начинаем снимать. Проходит две минуты. И опять я слышу трагический шепот звукооператора: магнитофон прислали с полностью разряженным питанием, надо ставить на сутки на подзарядку...

Что делать? Снова с позором покидаем поле битвы, поле страды. Дезертируем! Сутки ждем, пока подзарядится аккумулятор. Настроение — траурное. Но на следующий день,

как только солнце встает — мы тоже. И начинаем съемки. Под веселые прибаутки комбайнеров. Проходит три минуты. И вот, честное слово, хоть такого не может быть, потому что не может быть никогда, — магнитофон опять ломается. Мы готовы убить друг друга, взорвать студию и покончить со своим участием в кинематографе навсегда. Над нами уже не подтрунивают. Слишком похоронный у нас вид...

Эпизод мы сняли еще через день, получив со студии третий магнитофон. И в картине этот эпизод можно увидеть. Но нам его смотреть не хочется. И не потому, что не получился.

Люди и на десятый день жатвы готовы обсуждать ее проблемы, ее радости и боли столь же рачительно и азартно, как и в первый. Но ведь столько крови попорчено зря. И так обидно становится. Ведь на чем проигрывает большое искусство? На чепухе!

А зрителю до всего до этого — какое дело? Зритель либо идет в кино, либо не идет. Либо выключает телевизор, либо не выключает. Его не разжалобишь байками о «кризисе жанра». Да и самим не хочется выглядеть жалобно. Надо снимать кино, а не жаловаться. Но снимать — по-современному.

Вспомним пушкинское (в «Моцарте и Сальери»): «Звуки умертвив, музыку я разъял, как труп». Музыка жизни — вопреки нашему горячему, искреннему желанию запечатлеть ее на экране, не расплескав, донести до зрителя, — иной раз убивается нами на корню с помощью нашей техники. С каменным топором мы пробуем делать операцию на сердце. Там, где необходимо применить тончайшие приборы типа «искусственного сердца», рвем живую ткань жизни треском своей аппаратуры, джунглями проводов и треног, ослепляющим светом.

В сущности, вся обстановка документальной съемки имеет примерно такой характер, как если бы мы пригласили из зрительного зала театра нескольких зрителей на сцену и попросили: а теперь — играйте самих себя, только — правдиво, чтобы Станиславский, сиди он в зале, сказал вам: «Верю!» Какова затея?

Кино — искусство коллективное и искусство технологическое. Вне коллективности и технологии его не существует. А поскольку в век научно-технической революции коллективность и технологичность — это факторы, которые экспонтенционально растут, то значение их для кинематографа тоже стремительно растет. Сегодня здесь, как на любом крупном промышленном предприятии, одна-единственная ошибка одного-единственного работника может свести на нет усилия сотен людей, отбросить их назад на многие месяцы, вовсе перечеркнуть важное дело. Вот почему такая прямая зависимость устанавливается все отчетливее между качеством кинопублицистики, ее эффективностью и качественной, эффективной работой всех служб кинопроизводства.

На съемках фильма «Занимаемой должности соответствует?» заместитель министра Морского Флота СССР по кадрам сказал: «Мы сейчас, в связи с перспективой выхода в море кораблей нового поколения, разрабатываем вплотную систему подготовки судоводителей, которые приступят к своим обязанностям как минимум через двадцать лет».

Вот это — подход, достойный общества, которое впервые в истории развивается не стихийно, а по плану.

●

Через приоткрытую дверь, из сумрака пустого зрительного зала (только что закончились репетеции) доносится голос человека, которого мы ждем. Человек спорит. Доказывает что-то убежденно, решительно и твердо.

Мы нервничаем. Спор затягивается. Осуждающие взгляды капельдинеров, их поджатые губы усиливают неловкость, которую мы и без того испытываем, разрушив своей громоздкой киноаппаратурой весь тонко продуманный, изысканный уют театрального фойе.

Наконец тот, кого мы ожидаем, выходит к нам резко и устало одновременно. Сразу, без предисловий, садится в кресло перед камерой. И словно бы продолжая на минуту прерванный монолог, который ведет всю свою жизнь, начинает говорить.

В фильме «Ум, честь и совесть эпохи», посвященном Коммунистической партии, эпизод с лауреатом Ленинской премии, членом Центральной ревизионной комиссии КПСС Михаилом Александровичем Ульяновым занимает

совсем мало экранного времени. Но мне кажется, что его невозможно забыть. Во всяком случае, для меня весь ход раздумий Михаила Ульянова (как вошедших, так не вошедших в картину) стал своеобразным социальным и нравственным открытием. Не по новизне информации. По смыслу и чеканности сформулированной жизненной позиции, гражданского и художественного понимания героизма и антигероизма, гуманизма и антигуманизма.

Михаил Александрович начал с воспоминаний о работе над спектаклем по пьесе Погодина «Человек с ружьем». Перед ним стояла задача: воплотить образ Ленина. И мучительный вопрос: как это сделать? Как и что раскрыть, внедрить в чувства и сознание зрителей прежде всего? В многогранном образе Ленина, в многократно игранной классической пьесе можно передать современникам, подчеркнуть великое множество различных сторон, граней, линий, деталей, нюансов. Что выбрать? На чем сосредоточить внимание?

Вместе с режиссером они решили, что самое важное сейчас и сегодня: подчеркнуть удивительную целеустремленность Ильича — «его прямо-таки ракетную нацеленность на революцию». И вот когда они поняли, что делать, то все сразу встало на свои места.

Да, но почему в наше время, по мнению актера и режиссера, особенно важно выделить эту черту в образе Ленина?

Одним из главных нравственных противоречий сегодняшнего дня (с учетом возрастающей роли субъективного фактора по мере усложнения задач коммунистического строительства), как сформулировал его Михаил Ульянов, является конфликт между «быть» и «казаться». Есть среди нас люди, пояснил свою мысль Михаил Александрович, которые научились (и учат своим примером других) не быть, а казаться ужасно сознательными, на редкость чистыми, предельно деловыми, полезными обществу и государству, бесповоротно и окончательно передовыми. Они иной раз оказываются в центре событий. Им даже порой удается заполучить знаки общественного признания. Однако же, если разобраться, то слава их дутая, а их видимая «значимость» не только фальшивая, но чаще всего вредная, разлагающая действительно прогрессивные связи в обществе зрелого социализма.

Чем выше степень экономической и социально-политической зрелости нашего социалистического общества, его способность развиваться на собственной основе, тем сильнее ранит такое общество дисгармония между «быть» и «казаться», тем нетерпимее подобный разлад буквально на уровне каждой отдельной личности, каждого коллектива.

Двенадцать лет назад в картине «Экономика, управление, человек», которую, как уже упоминалось, мы делали с режиссером И. Стависским, были документально сняты три реальные конфликтные ситуации и предъявлены для анализа за «круглым столом» группе рабочих, ученых и командиров производства.

В одном из конфликтов кинокамера показала, как бульдозерист, получив соответствующее указание своего начальства, «закапывал» в землю перед сдачей объекта железный лом и как другой рабочий, без всяких указаний, едва не избил его за это. А теперь спрашивается: острее или хладнокровнее должны мы реагировать спустя 12 лет на продолжающееся разбазаривание металла, на то, что некоторым и сегодня их рабочая совесть позволяет спокойно отдавать указания и исполнять указания, гноящие народное добро?

«Быть» и «казаться». Принимая во внимание, что в центре документального экрана непременно стоит человек, что ленинский подход к публицистике предполагает не только взгляд летописца, но и помощь бойцам непосредственно на месте сражений, что в мире все больше обостряется борьба между новым и старым, между социализмом и капитализмом, — диалектически, образно схваченные, персонифицированные столкновения между «быть» и «казаться» представляют собой, как мне кажется, едва ли не главное поле сева и жатвы публицистического кинематографа.

Через 61 год после возникновения советского киноискусства, которое (это полезно не забывать!) начиналось с кинохроники, вполне уместно и полезно с законной гордостью говорить

о бесспорных и немалых творческих достижениях нашего документального и научно-популярного кино. Ощутимые успехи, как уже подчеркивалось, принесло нашей кинопублицистике и последнее пятилетие. Вместе с тем всякий профессиональный анализ требует детализации, расшифровки общего положения, требует откровенного разговора о позитивных и негативных тенденциях, о том, чего мы добились, а чего — нет, чему уже научились, а чему еще предстоит учиться!

Что же здесь видится? Мы научились давать широкую панораму нашей трудовой действительности, создавать групповой, собирательный, как бы состоящий из отдельных фрагментов портрет советского человека-труженика. Это то, что не совсем правильно называют ныне «обзорными» фильмами. Это тот, вполне оправданный и ценный жанр, в котором образ эпохи возникает из слияний и сопоставлений исторической кинохроники и современных киносюжетов, из кинопланов разных заводов и городов, строительных площадок и пейзажных панорам, из различных киноинтервью и коротких знакомств с самыми разнообразными людьми.

Второе. Мы научились в определенной мере (подчеркиваю — в определенной!) соединять обзорность, широкую, убедительную констатацию, показ наших успехов с задачами и проблемами нашего роста, хотя частенько и с ограниченной постановкой вопроса. В таком ключе на Украинской студии хроникально-документальных фильмов получилась у нас, как мне кажется, картина «Слово о хлебе». Хотя, честно признаюсь, нам-то хотелось большей остроты, большего углубления в проблему человека и его долга: нравственных обязательств хлебороба перед своей совестью, совестью народного кормильца; наконец, более научного показа той организации нелегкого хлеборобского труда, которая позволяет сполна проявиться лучшим качествам нашего человека-труженика, не разлагает его обстановкой бесхозяйственности и безответственности.

Третье. Мы научились придавать нашей политической кинопублицистике взволнованность, эмоциональность звучания, научились в политическом кино обращаться не только к разуму, но и к сердцу зрителя. Правда, нередко это идет, к сожалению, не от пластики экрана, не от изображения, не от монтажной фразы (когда на стыке двух кадров парадоксально вспыхивает новый образ), а от дикторского текста и музыкального сопровождения.

Конечно, тут нет ничего «противозаконного». Можно и так, конечно, тем более что есть зритель, полностью принимающий подобный художественный прием. Но нельзя же эксплуатировать один и тот же прием до бесконечности. Не пора ли активнее искать в более плодотворном направлении: добиваясь метафорического единства, контрапункта изображения, слова и музыки?

Четвертое. Мы научились находить и раскрывать сенсационные человеческие судьбы, отражающие судьбу народную. Узнав однажды из картины режиссера А. Слесаренко о «Роменской мадонне» — Деревской, которая в годы войны стала матерью почти пятидесяти детей разных национальностей, о дважды Герое Советского Союза генерале Петрове, который потерял обе руки, но не ушел из строя, о трактористе Картаузове, который отправился поднимать целину без двух ног и добился своего, — уже немыслимо забыть об этих людях, отключить их от внутреннего своего мира, осознанно или подспудно не сравнивать себя с ними, не равняться на них.

Все это мы уже умеем делать и делаем. Чему же нам еще предстоит учиться? Каким хотелось бы видеть советский документально-публицистический экран в одиннадцатой пятилетке и дальше — на стыке двух тысячелетий? Где резервы повышения эффективности и качества нашего публицистического кино? Прежде всего в повышении самой его публицистичности, иными словами — боевитости, партийности; остроты и принципиальности, смелой гражданственности позиций, в более решительном, нелицеприятном утверждении «быть» и отрицании «казаться».

Но если дело обстоит так, то именно проблемный, остропублицистический фильм безошибочно будет отвечать социальным ожиданиям зрителя.

Однако же поскольку документальное кино по природе своей невозможно без живого человека, то говорить о проблемной кинопублицистике значит говорить в первую голову не о «чистом», абстрактном добывании истины (некоем «бесплотном», электронном моделировании), а о столкновении тех или иных реальных, живых, с «руками и ногами» носителей каких-то идей, точек зрения, о защитниках и противниках каких-то конкретных решений, о героях и антигероях.

Пойдем дальше. Попробуйте вспомнить нечто похожее в знакомых вам документах и научно-популярных лентах. Скорее всего вы обнаружите, что в них демонстрировался не сам процесс движения к какому-то результату, показывалась не сама борьба за победу, а итог процесса, итог борьбы. Вы обнаружите, что с экрана к вам пришел уже результат, уже победа, будь то урожай, научное открытие, новый город, социалистическое соревнование или передовой опыт партийной работы. Мы еще не научились, как мне кажется, по-настоящему снимать человека не после схватки, а непосредственно в схватке с проблемой, внутри процесса преодоления каких-то экономических, социальных, нравственных барьеров на пути в будущее.

Когда мы этому научимся, конфликты наших публицистических фильмов, их драматургия, будут захватывать зрителя как раз потому, что перед ним откроется возможность принять непосредственное, личное участие во всех перипетиях живой, невыдуманной борьбы с непредвиденным (как важна в драматургии эта непредвиденность, незаданность, неопределенность!) исходом. Общеизвестно, что «эффект присутствия» даже при получении голой информации имеет огромное значение. Но драматургически (ваше присутствие сердцем и разумом среди действующих лиц) такой эффект, по-моему, имеет куда большее значение.

Хотелось бы подчеркнуть, что проблемная публицистичность отнюдь не предполагает лишь взаимоотношений личности с различными обстоятельствами, с окружающей ее социальной средой — дружественной, нейтральной, враждебной или смешанной (что бывает чаще всего). Имеется в виду и проблемность борьбы человека с самим собой, со своими слабостями и недостатками, проблемность «выработки» личности нового, коммунистического склада, иными словами — публицистическая драматургия человеческих характеров, их диалектического развития.

Я уверен, что у каждого советского кинопублициста при всей несхожести творческого почерка и творческого пути есть одно общее идейно-художественное качество — стремление прежде всего через человека раскрыть все многообразие жизни и утвердить наш идейно-политический и нравственный идеал. Причем только недалеким дилетантам кажется, что сделать хорошую документальную ленту проще пареной репы: нашел человека, навел на фокус, написал несколько фраз — и готово.

В игровом кинематографе, как и в театре, часто спорят: «кто главнее»? Драматург, режиссер или актер? Кто в ком должен растворяться? В документальном кино, по-моему, никакой неопределенности в этом вопросе нет: все должны раствориться в герое, самое дорогое, что есть, отдать ему. И чем точнее, пронзительнее, неповторимее это происходит, тем вернее то или иное публицистическое кинопроизведение превращается в авторское.

Смотрю небольшую, в одну часть, работу Герца Франка «Старше на 10 минут». Что в ней происходит? Весь фильм, все десять минут одним-единственным планом снимается лицо мальчика, постигающего какую-то строчку, какой-то миг, какой-то знак бесконечного бытия. Одно лицо, один киноплан — и вся жизнь. Чистый документ становится искусством. Благодаря чему? Благодаря такому высокому мастерству, которого, как говорил Лев Толстой, и не видно вовсе. Мастерству, которое так приблизило к нам человека, так укрупнило и раскрыло его, как будто мы взглянули в собственную душу, какой она была вчера, есть сегодня и станет завтра.

Документалист, который не любит людей, не умеет делать их (их, а не себя!) центром собственных произведений, ощущая такую самоотдачу как основу, как счастье своей профес-

сии, заведомо обречен на творческое бесплодие. Без риска полностью исчезнуть как искусство документальное кино по самой природе своей просто не может отгородиться от людей в «башне из слоновой кости», уйти от действительности, занять позицию «над схваткой», отказаться от реализма и так далее.

Так что соавторство в документальном кино сценаристов и шахтеров, режиссеров и хирургов, кинооператоров и партийных работников, звукооператоров и полководцев — это не придуманная льстивая фраза, а закономерность кинодокументализма как искусства. Отсюда проистекает ряд следствий, важных для обеих сторон этого не совсем обычного творческого процесса.

О кинематографистах речь уже шла. Что же касается их многоликого соавтора, то тут самое существенное в соединении героя, соавтора и зрителя в одном лице. Играть сразу такие три роли непросто. И будем говорить честно: в отдельных случаях развитие кинодокументалистики тормозится и потому, что герой не становится полноценным соавтором и зрителем. Причем, что особенно обидно, по обстоятельствам чаще всего малозначащим.

То целые области духовной жизни стыдливо прикрываются формулой умолчания. К примеру, сексуальное воспитание подростков. То объявляется неловким серьезно анализировать «деятельность», пороки, ошибки людей, снятых с работы. То под сомнение ставится сам принцип «скрытой камеры» в социалистическом обществе. То искусственно суживается сфера социального эксперимента, допустимого для показа на экране. В итоге на уровне обыденного сознания образуется некая версия узаконенной, принятой манеры поведения перед документальной кинокамерой. Манера, когда человек оказывается вдруг застегнутым на все пуговицы, и кинематографистам львиную долю своего творческого потенциала приходится тратить на то, чтобы хоть чуточку раскрепостить героя, снять налет официальности и настороженности, когда на крупном плане невооруженным глазом видно, как он (и в поступке и в слове) семь раз отмеряет, прежде чем отрезать, а иногда и не отрезает вообще.

Пока что мы только учимся находиться с камерой там и тогда, где и когда человек объективно оказывается в проблемной, конфликтной ситуации, когда его нет нужды раскрывать словами дикторского текста, когда он раскрывается сам в своих поступках и действиях. В свою очередь, это приводит к тому, что человеческие характеры оказываются подчас в публицистическом кино однообразными, сугубо описательными, поверхностными.

Нельзя сказать, что мы не стремимся в глубину. Но глубина в драматургии закрыта в принципе, если отсутствует действие. А ведь каждый человек — это целый мир. И о нем документальное кино может рассказать столько же поучительного, как и об огромной стране со своими морями и горами, со своими рассветами и закатами, революциями и стихийными бедствиями. Но подобный масштабный охват личности, с подлинными социально-философскими обобщениями, с правдивой типизацией, возможен лишь тогда, когда он сопряжен с драматургическим постижением глубин человеческой психологии, с драматургическим, а не описательно выявленным социально-нравственным портретом.

Когда нечто подобное действительно происходит, сенсационность приобретает буквально каждая человеческая судьба. И каждая судьба оказывается поднятой, что и отличает реальный социализм, на уровень сознательного исторического деяния. И вот когда мы, документалисты, научимся потрясать зрителя «обыкновенными» человеческими судьбами в той же мере, как сенсация, когда это произойдет, документальное кино, по-моему, поднимется на качественно новую, более высокую идейно-художественную ступень. В массе своей встанет вровень с «Великой Отечественной».

Думая о тех людях, которые стали героями фильмов, сделанных при моем участии, я почти всегда испытываю неудовлетворенность именно потому, что в жизни они — крупнее, весомее, богаче, активнее, обаятельнее, чем на экране.

В документальном кинематографе, как в любой сфере человеческой деятельности, тоже можно «быть» и «казаться» (по формуле Ми-

хаила Ульянова). И я убежден, сколько бы значительного и доброго ни сделали кинодокументалисты в прошлом, у них еще есть огромные, неисчерпаемые резервы. «Золотой век» публицистического кино еще впереди. И это с новой силой подтвердила киноэпопея «Великая Отечественная». Убежден, что столь же незабываемых, мощных идейно-художественных откровений советская кинопублицистика может подарить людям в будущем очень много. Они уже накоплены в ней, уже подготовлены. Надо лишь раскрепостить их, вызвать наружу силой таланта, профессиональным мастерством, идейной зрелостью.

На торжественном собрании в Москве 31 марта 1980 года, посвященном вручению Ленинской премии за книги «Малая земля», «Возрождение», «Целина» Генеральному секретарю ЦК КПСС, Председателю Президиума Верховного Совета СССР Леониду Ильичу Брежневу, он, в частности, сказал:

«...Чем образованнее становятся советские люди, чем шире круг их знаний, тем большее значение приобретают уровень, качество идеологической работы.

Самый страшный враг тут, по-моему, — бездушный и бездумный формализм, склонность к шаблонам и словесной трескотне. Самое необходимое — придать всей воспитательной, информационной, пропагандистской работе на всех ступенях и направлениях живой, творческий характер...

Необходимо взять за правило говорить о людях простым и доходчивым языком, откровенно и по-деловому. Пора отрешиться от пышных слов, казенщины и механических повторений. Надо привыкнуть писать, вкладывая в каждую фразу собственную живую мысль, собственные чувства».

Казалось бы, бесспорное дело, а как нелегко этого добиться!

Здесь — целая программа для всей нашей огромной армии бойцов идеологического фронта, «революцией мобилизованных и призванных». И, конечно же, для партийных кинопублицистов.

...Когда двадцать девятый председатель колхоза имени Кирова Николай Николаевич Рябошапка в середине 50-х годов впервые выступил на правлении колхоза с «программной речью», все, естественно, слушали его по-особому: какой он, двадцать девятый? Он нарисовал картину, которая казалась совершенно фантастической: рукотворное море, орошение всех земель, полная механизация. А начать предложил с покупки... киноустановки. Все окаменели. Это — колхозу, который не имеет копейки, чтобы выплатить проценты по задолженности?! Колхозу, где нет электричества?! Колхозу, которому нечем засевать весной поля?! И вдруг — киноустановку?!

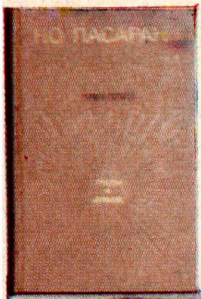
Правление заседало до петухов — и... отказало Рябошапке в его просьбе. А он, посоветовавшись с женой, все-таки купил киноустановку. На свои деньги. И, показав на первом киносеансе кинохронику о передовых колхозах, сказал: «Вот, видели? У нас будет лучше!» И ведь действительно, в Щербанях стало лучше. Николай Николаевич действительно сумел зажечь людей своей целью, своим оптимизмом, своей неуемной жаждой «быть», а не «казаться». И сегодня, раскрывая многочисленным гостям со всех концов страны «секреты» взлета, Николай Николаевич в первых строках своего обстоятельного, брызжущего энергией, остротой, умом, ошеломляющего фактами анализа называет киноискусство, кинопублицистику.

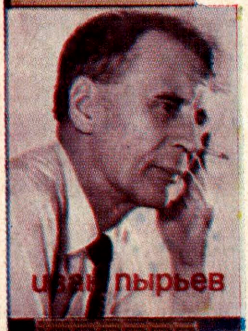
Этим нельзя не гордиться. Но какую меру ответственности это накладывает!?

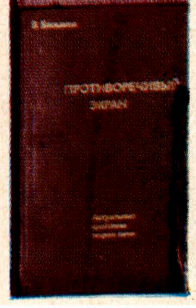
Киев

В январе 1931 года в Москве вышел первый номер всесоюзного журнала «Пролетарское кино», первого советского периодического издания, посвященного проблемам теории и практики киноискусства. В 1933 году журнал получил название «Советское кино», в 1936 — «Искусство кино». За пять десятилетий на страницах журнала отразилась богатая, яркая история многонациональной социалистической кинематографии. Фотокопии некоторых из этих страниц мы воспроизводим на вкладке.

Немало книг, вошедших в актив отечественного киноведения и получивших широкое признание, впервые пришло к читателям в виде журнальных публикаций в «Искусстве кино». На вкладке помещены обложки некоторых книг, вышедших в 1960—1980 годы.

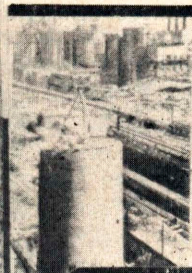






1-2

СОВЕТСКОЕ КИНО



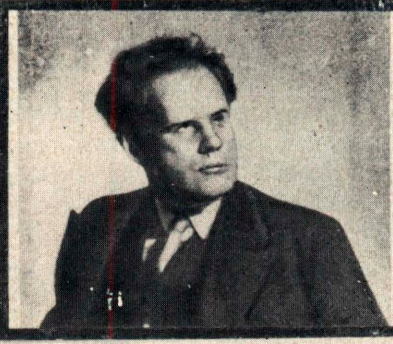
СОВЕТСКОЕ КИНО

Владимир Ильич Ленин
о кино

Н. Лебед

о специфике кино

материальное или идеологическое



С. Эйзенштейн

через революцию к искусству—

Лев Кулешов

практика
репетиционного метода

Г. Козинцев, Л. Трауберг

„большевик"

пролог

ИСКУССТВО КИНО

1

ВЗАИМОСВЯЗЬ ИСКУССТВ

ОБ ИНСЦЕНИРОВКАХ В ТЕАТРЕ И КИНО

ПАМЯТИ А. М. ГОРЬКОГО

ИСКУССТВО КИНО

1

О комедийном жанре, киноактере со стажем и непредвиденных случаях

Игорь Ильинский

«ЛЕНИН В ОКТЯБРЕ»

ИЗ РЕЖИССЕРСКОГО СЦЕНАРИЯ

Приветствие ЦК ВКП(б) и СНК Союза ССР работникам советской кинематографии

ЦК ВКП(б) и СНК Союза ССР приветствуют работников Советской кинематографии, отмечающей свое двадцатилетие.

За двадцать лет существования Советской кинематографии сдержаны значительные победы. Советское кино выросло в большую идейно-художественную силу и стало могучим средством коммунистического воспитания масс.

ЦК ВКП(б) и СНК Союза ССР призывают киноработников развивать и двигать вперед самое важное и массовое из искусств — кино, давать стране больше высокохудожественных и других нужных для всестороннего культурного подъема трудящихся картин, ярко отображающих историческое прошлое народов СССР и эпоху социализма, прославляющих успехи и героические подвиги советских людей, мобилизующих наш народ на преодоление трудностей нашего строительства и на дальнейшую беззаветную борьбу за торжество коммунизма.

ЦК ВКП(б) СНК СОЮЗА ССР

ИСКУССТВО КИНО

1

1941

ГОСКИНОИЗДАТ

ИСКУССТВО КИНО

1

1951

Сценарий

Евгений Габрилович

КОММУНИСТ

Идет поезд по бесконечным просторам, мимо выбитых окон станций, паровозных кладбищ, заколоченных водокачек. Нависли мешочники на его вагонах. Он идет мимо платформ, забитых военным и штатским людом,—впрочем, не отличишь, кто военный, кто штатский: все в шинелях, в обмотках и башмаках.

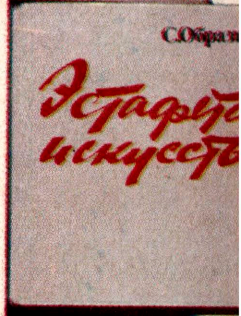
Сценарий

А. Довженко

ПОЭМА О МОРЕ

«Реве та стогне Дніпр широкий,
Сердитий вітер хвилю,
До долу берби гне високі,
Горами хвилю підіймає».

Я на палубе парохода «Некрасов». Чарующий мир плывет передо



С. Образ

Эстафета искусств

Л. Арнштам

Муз. героическ. кр...ного

Утверждать красоту дел народных

Коллективу ордена Ленина киностудии «Мосфильм»

Дорогие товарищи!

Сердечно поздравляю многотысячный коллектив студии «Мосфильм» с пятидесятилетием и награждением орденом Октябрьской Революции.

Крупнейшей киностудией страны за полвека создано немало выдающихся произведений киноискусства. Эти произведения завоевали всенародное признание. Они стали неотъемлемой частью духовной жизни нашего общества, оказали влияние на развитие мирового прогрессивного кино. Лучшие фильмы студии образуют как бы кинолетопись нашего государства, ... ритмы и трудовые ...

Л. БРЕЖНЕВ

Участникам и гостям XI Московского международного кинофестиваля

Сердечно приветствую участников и гостей XI Московского международного кинофестиваля.

Московский кинофестиваль стал традиционным и приобрел широкую популярность во многих странах Европы, Азии, Африки, Америки, Австралии. Этот кинофорум хорошо служит развитию киноискусства, ибо его девизом были и остаются мир, дружба народов, социальный прогресс.

Кинематограф может многое сделать для сближения народов и государств на основе добрососедства и взаимного доверия, способствовать повышению ответственности нынешнего поколения за избавление человечества от угрозы войны.

Кино — могучее средство формирования общественного сознания. Поэтому весьма важно, чтобы его влияние было использовано на благо, а не во зло человеку, чтобы оно могло возвышать личность, пробуждать в людях благородные чувства и мысли.

Нынешний Московский кинофестиваль открывается в канун 60-летия советского кино. И мы с удовлетворением отмечаем, что наш кинематограф завоевал широкое международное признание, он вносит достойный вклад в развитие мировой культуры.

Уважаемые участники и гости фестиваля!

Каждый народ, каждая нация может сказать в искусстве свое неповторимое слово. Пусть же творческое соревнование и встречи со зрителями вдохновят вас на создание новых прекрасных произведений киноискусства. Надеюсь, что нынешний международный фестиваль станет крупной вехой в развитии сотрудничества кинематографистов во имя ми... ...о счастья.

Л. Брежнев

Современность и экран — 3

С. Герасимов

Проблемы режиссуры в современном киноискусстве

Искусство кино

1

1971

В Центральном Комитете КПСС

О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии

Максим Штраух. Дело всей жизни — 35

Максим Штраух

Дело всей жизни

1. «РАССКАЗЫ О ЛЕНИНЕ»

Долг и право художника

Сергей Бондарчук

Сценарии

Ю. Бондарев,
О. Курганов,
Ю. Озеров

Битва за Бер...

Чингиз Айтматов

Как человеку человеком быть...

О повышении роли кино в коммунистическом воспитании трудящихся в свете Постановления ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы»

«Мария с Малой земли»
«Живите долго»
«Добрая половина жизни»
«Грузинская хроника XIX века»

З. Фурманова

Медсестра Мария

«МАРИЯ С МАЛОЙ ЗЕМЛИ»
Авторы сценария Б. Хандрос, А. Слесаренко. Режиссер А. Слесаренко. Главный оператор В. Крипченко. Музыка и текст песни А. Слесаренко. «Укркинохроника», 1980.

«На Малую землю эта девушка, Мария Педенко, попросилась сама, была в десанте с первых дней высадки. Под огнем выносила раненых, а в минуты затишья пробегала из окопа к окопу с газетами, конвертами, бумагой, проводила беседы, читала стихи. Ее знали и любили все малоземельцы, считали одним из лучших агитаторов. Рукописная газета «Полундра» была придумана ею, она даже ухитрялась «издавать» ее в нескольких экземплярах, и бойцы зачитывали эти листки до дыр. Дружный хохот стоял всегда там, где их рассматривали и читали...

Однажды мне попала на глаза в газете (в «Правде» или «Известиях» — не помню) ее статья «Любовь». Можно было подумать, что это какая-то сентиментальная вещь. Оказалось, нет. Речь шла о любви к Родине.

Во имя Родины Мария Педенко не щадила ни своей юности, ни самой жизни...»

В этих уважительных, по-братски нежных строках из книги Леонида Ильича Брежнева «Малая земля» как будто спрессовалась вся фронтовая биография Марии Педенко. Девушки «невысокой, ладно схваченной ремнем, рыжей-рыжей»... Ее впервые увидел полковник Брежнев — начальник политотдела 18-й армии — там, в дни незабываемой малоземельской эпопеи. Вся ее фронтовая биография — там, на Малой земле... Да, пожалуй, и вся ее недолгая жизнь... Опаленная священным огнем Великой Отечественной...

●

«Добрый день, моя мамуся! Выслала тебе двести рублей и справку, что нахожусь в рядах РККА. Сегодня случайно наскочила на красные маки. И это там, где рвутся снаряды!» — с такими нежными простыми словами, записанными в ее «Фронтовом дневнике», приходит Мария Педенко на экран. Документальный фильм не только бережно сохранил живое слово героини, но и сделал как бы лирическим лейтмотивом всей ее короткой, но яркой жизни вот эти пылающие красные маки. Они воплощали для девушки-воина неистребимую красоту людского бытия, его счастливую неодолимость.

Строчки из дневника с их обличающей исповедальностью обусловили такое композиционное решение фильма, при котором Мария стала не только основной героиней, но и основной рассказчицей. А ведь тогда, когда писались они, эти строки, когда в этой простенькой книжке под пером автора «собирались» один за другим все ее товарищи по оружию, не думала, не гадала Мария, что много лет спустя фронтовые друзья перейдут на документальный экран вместе с ней и ради нее — милой, доброй, незабываемой...

...Кто же она — Мария Педенко? Обычная девушка с обычной биографией советского человека 1920 года рождения, человека из поколения, первым принявшего на себя огонь Великой Отечественной: ведь именно ее ровесники несли в 1941 году срочную службу, именно они прежде всего подлежали мобилизации после 22 июня 1941-го, именно их осталось в живых после Победы так мало — около трех процентов! Никогда не позабудем этот горький, этот кровью сочащийся счет!

В военные 40-е Мария — одна из тех 800 тысяч советских женщин, что сражались на фронтах Великой Отечественной рядом с мужчинами, защищая Родину. Поднималась в

атаку, била по врагу, выносила раненых из огня, облегчала их боль, воскрешала мертвых, была для каждого солдата самым дорогим напоминанием — о матери, о сестре, о дочери, о любимой...

Фильм «Мария с Малой земли» — документальный кинопортрет. Его авторам посчастливилось создать неповторимый образ одной из 800 тысяч, но такой, которая вобрала в себя лучшие черты поколения. На экране действительно раскрывается притягательная индивидуальность: Мария Педенко предстает и бесконечно интересным; и прекрасным, глубокой души человеком, неповторимой личностью. А сквозь ее неповторимый, крупный характер проступают черты десятков, сотен, тысяч других советских женщин, рождается обобщенный образ народа, образ народной судьбы.

В распоряжении авторов фильма было не так уж много документальных свидетельств для развернутого кинопортрета: скромный набор фотографий, немногочисленные письма, «Фронтовой дневник» — вот и все мемориальное наследие Марии Педенко. Но этого оказалось вполне достаточно, потому что за каждым случайным снимком, за каждой короткой фразой — плечом к плечу стоят дорогие друг другу люди, спаянные великим общим делом.

Каждый участник фильма «Мария с Малой земли», который делится воспоминаниями о героине, представлен прежде всего самим «Фронтовым дневником» Марии Педенко. В этом есть глубокий смысл. Особенно естественным и правомерным становится здесь каждое синхронное интервью, причем именно в черно-белой печати среди цветовой гаммы фильма, — на правах такой же подчеркнуто документальной странички из дневника, как бы «подклеенной» к нему «через время» — через целую жизнь.

Об этих примечательных синхронных интервью, вернее документальных портретных зарисовках, очень выразительных и ярких, нельзя не сказать особо, ибо даже мысленное к ним возвращение опять и опять заставляет ощутить их удивительную эмоциональную просветленность. И как ни интересна здесь фактическая информация, не закрепиться бы ей в нашем сознании так прочно, если бы люди на киноэкране, как и в реальной жизни, не оставались во власти своей нетленной любви к Марии, сквозящей не только в искреннем желании восстановить по черточкам ее облик или припомнить поточней какую-то некогда сказанную ею фразу, но в неудержимом стремлении передать интонацию, воспроизвести жест или движение, словом, по мере собственных душевных сил действительно воскресить на экране человеческий образ.

Дневниковые записи Марии Педенко и сегодняшние воспоминания ее друзей складываются на документальном экране в своеобразный диалог: они словно продолжают некогда начатый разговор, открывая сегодня то, что так и не успели открыть в ту далекую пору; подхватывая оборванную мысль, переживая израненное войной чувство...

●

«Мамаев, не шути с огнем! Я рыжая — сгоришь! Но если это правда... Как бы я хотела, чтобы это была правда!» — «Хорошая моя Маринка! Верь мне...»

...На безбрежной морской глади два перевитых алыми лентами живых венка, покачиваясь на волнах, словно настойчиво стремятся навстречу друг другу. А за кадром звучат строки из писем — пронзительно искренние. Хранящие историю этой любви. Жажду счастья. Мечту о верности.

Переписка Марии Педенко и Александра Мамаева — это еще один документальный источник фильма «Мария с Малой земли». Еще одна для авторов возможность дать зазвучать с киноэкрана голосам героев, которые говорят с нами оттуда. Прямо с Малой земли. В то время, когда рвались снаряды, бушевало пламя войны, неистовствовала смерть, они — двое! — шли навстречу друг другу, воодушевленные самым животворным чувством — чувством любви. И хотя не могли даже на день, на час предугадать свое будущее, конечно же, верили в него безоглядно.

«Мария с Малой земли»

Он — командир роты автоматчиков. Она — санитарка. Познакомившись где-то между боями, открылись друг другу. На маленьких листочках писем сберегли, как сумели, свою счастливую тайну... Потом расстались — по законам войны, вновь оказались вместе — в одном бою, в одном госпитале, в общее для них мгновенье отчаянной схватки со смертью. И умирали они рядом...

Покачивается, подрагивает на волнах, словно от толчков сжимающегося сердца, перевитый алыми лентами живой венок — один на двоих. Единый...

●

Типичной предстает в фильме судьба Марии Педенко. Великое множество советских людей, в том числе и девушек, пошли, как и она, добровольцами на фронт. Вот, к примеру, Рая Холоденко, которая, по словам самой Марии, «еще так похожа на девочку-пионерку, что всегда хочется отдать ей пионерский салют и сказать: «Рая Холоденко, не опоздай в отряд!» Та самая Рая, которая сегодня, уже немолодая, но удивительно непосредственная, навек окрещенная с легкой руки Марии девчоночьим прозвищем Чижик, складывает на киноэкране из сокровенных воспоминаний недопетую песню их зачарованной юности.

Солдат Отчизны, Мария Педенко на передовой получила партийный билет. Так было не с ней одной... Тысячи, десятки тысяч советских солдат, вступая в бой, быть может, последний бой, просили считать себя коммунистами.

Вместе с Марией получила партийный билет Владилена Соколова, дорогая ее подружка. Каждый миг того памятного собрания жив и сейчас в душе Соколовой.

Красный агитатор Мария Педенко была организатором и сотрудником фронтовой газеты «Полундра». Но «Полундра» — это всего лишь одна страничка из огромного свода боевых листков, созданных творческими усилиями самодеятельных корреспондентов, которыми становились и вчерашние рабочие, — такие, как Иван Кушниренко, по заданию комиссара за сутки овладевший техникой съемки (надо было снимать людей для партбилетов), а сегодня подготовивший материалы для фотовыставки «1418 огненных дней и ночей», где есть и немногочисленные снимки Марии. «Мария не любила фотографироваться, — вспоминает верный сотрудник «Полундры» Иван Кушниренко, — потому что, говорила она, когда война кончится, тогда и сфотографируемся... А сейчас надо работать, воевать, бить фашистов!»

Отчаянной храбрости человек, Мария Педенко жила в абсолютном единстве слова и дела: так однажды, во время коллективного чтения ее знаменитой «Полундры», когда враг предпринял неожиданное наступление, она, в отсутствие ротного командира, не колеблясь, повела бойцов в атаку. Сама повела... Подвиг? Еще бы! Но вот в любовно сбереженной матросской форме появляется на экране Иван Пономарев — тот легендарный человек, которого, по воспоминаниям Марии, «называли «Матрос Кошка», а некоторые — Теркиным, участник обороны Одессы, Севастополя, Сталинграда. И в душе рождается мысль: а ведь каждый в то героическое время максимально отдавал себя служению Родине. И даже сверх природой отпущенных ему сил.

«На Малой земле ходить не ходили. Нельзя было ходить... Ползли по траншеям — так названы были маленькие канавки, потому что глубоко вкапываться нельзя было — вода, грязь. И вот по этим канавкам ей приходилось во все роты добираться. Это порой мужчине трудно. А если учесть, что у нее, оказывается, был порок сердца... При таком пороке пешком идти и то трудно было, а тут ползти. Какая это нагрузка была! Это ужасно... Как она сумела это скрывать, сейчас я этого не представляю. Кстати, сейчас я кардиолог. Теперь если бы мне рассказали, что подобное могло случиться, я б не поверил», — таково кинодокументальное свидетельство доктора Курганова — Женечки Курганова, в памяти Марии «совсем мальчишки»...

Вроде некому было засевать землю в черное военное лихолетье, а все-таки рожала она золотые колосы. И стригли их девушки — отчаянные Маша и Рая — санитарными ножницами, пробираясь по-пластунски под трассирующими пулями сквозь минные заграждения — по хлебной ниве, как по полю боя.

Рассказывает капитан Варфоломеев: «Я, командир саперной роты, получил задание от полковника Потапова и комиссара Видова убрать пшеницу в течение трех ночей. Выполняя эту задачу, я отобрал самых лучших саперов...» В «Малой земле» читаем: «...С 20 июля в подразделениях бригады Потапова приступили к уборке урожая. Собрано, обмолочено и сдано на продсклад 1336 килограммов первоклассного зерна.

Начальник политотдела 18-й армии Л. Брежнев».

Приказ командования о централизованной уборке урожая в условиях максимально возможной безопасности был один для всех; и, может быть, незачем было Маше и Рае, пусть и прошедших инструктаж у того же искусного сапера Варфоломеева, вооружившись санитарными ножницами (их как священную реликвию держит сейчас в руках Раиса Холоденко), ползти самовольно на заминированное пшеничное поле. Но разве не истосковались женские руки по своей женской работе — истолочь зерно, замесить тесто, испечь хлеб.

●

«Как и многие из героев, Мария не дожила до наших дней. Вспоминая этого прекрасного человека, я думаю о многих других дочерях нашей Родины, разделявших с мужчинами все тяготы войны. Для меня их образ стал олицетворением величия советской женщины», — писал Л. И. Брежнев.

Да, судьба Марии Педенко не уникальна; и документальный фильм-портрет «Мария с Малой земли» — не об уникальной судьбе, в том ее понимании, когда обстоятельства жизни человека содержат элемент сенсационности, как, скажем, в ряде других интересных фильмов самого Анатолия Слесаренко, уже не раз успешно воплощавшего на экране тему Великой Отечественной именно в жанре документального кинопортрета...

Вспомним героев фильмов А. Слесаренко. Вот Алексей Еременко из «Бессмертного мгновения». Атакующий порыв воина, запечатленный на фотографии военного корреспондента Макса Альперта, стал символом отваги и мужества советского солдата. Вот Виктор Зеленый из «Сердца солдата», вырастивший и через тридцать лет возвративший матери подобранного на земле фашистского рейха немецкого мальчика. Вот Александра Деревская из «Роменской мадонны» —

советская женщина, приютившая и воспитавшая сорок пять чужих обездоленных детей. А герой французского Сопротивления советский боец Василий Порик! А дважды Герой Советского Союза легендарный генерал Петров!..

... Нет, не было в судьбе Марии Педенко таких уникальных поворотов и событий. Уникален ее характер, и это убедительно удалось показать в экранном рассказе.

Экономными пластическими средствами украинскими кинопублицистами воссозданы живой облик, внутренняя цельность «Марии с Малой земли». Приобщение к тайне ее характера — вот в чем была главная цель кинопублицистов, навстречу которой охотно шли все участники документального кинорассказа о Марии Педенко. Их сердечные монологи глубоко искренни, бесконечно весомы их слова. Постоянное возвращение к теме «красных маков» — это желание нащупать образный ключ к высокой душе Марии, а от нее — к активному осознанию несовместимости этого чудовищного сочетания — «женщина и война».

«Первая весна, понимаете, первая весна! И вроде уже цветы. И как вдруг у нас маки зацвели!.. Маки, маки степные. И Мария шла к нам в батальон. Вот-вот рассвет. А по дню нельзя было ходить... Перебежали, и вдруг там маки. Она: «Не могу, эти маки... Просто, вы знаете, вот цветы эти... Вроде война, бой и красные маки... Ну, как вам объяснить: вроде жизнь, жизнь мирная, но кругом бомбы, снаряды летают». И она все-таки говорит: «Нет, я сорву!» Я: «Мария, ты куда?! Куда, Мария?! Ты же сейчас попадешь под обстрел!!!» Но она все-таки выскочила, легла пластом, по-пластунски подползла к этим макам, сорвала и принесла мне цветок. Мы с ней, знаете, так расплакались. Обняла она меня и говорит: «Девочка, ты ничего в жизни не понимаешь...» Действительно, я в жизни ничего не понимала...» — все еще волнуется, сквозь слезы улыбаясь, рассказывает о Марии с тех пор целую жизнь прожившая Рая Холоденко.

Право на чувство щедро, по-доброму предоставлено на экране его героям. Однако и авторское самоощущение эмоционально, заявлено активно, цельно. В фильме нет прямого авторского текста, но собственная увлеченность художников жизнью Марии прочитывается во всем: в душевности синхронных бесед, в эмоциональной насыщенности пейзажей, в выразительной ритмической организации изобразительного ряда, в глубокой задумчивости пауз и, конечно, в песне, которая органично вобрала лирическую тему героини и привела ее к развернутому поэтическому обобщению.

Создавая лирический кинопортрет героини фильма, авторы сложили фильм-песню о человеке на войне, о труде войны, показали истинное лицо, истинную цену солдатского патриотизма, ежеминутного мужества и героизма.

Л. Польская

Просторы жизни — параметры жанра

«ЖИВИТЕ ДОЛГО»
Сценарий Ш. Татикяна, Ф. Довлатяна. Постановка Ф. Довлатяна. Оператор А. Явурян. Художник Р. Бабаян. Композитор М. Вартазарян. Звукооператор И. Ордуханян. «Арменфильм», 1979.

«ДОБРАЯ ПОЛОВИНА ЖИЗНИ»
Сценарий Р. Святополка-Мирского. Постановка А. Мкртчяна. Оператор Г. Авакян. Художник Р. Бабаян. Композитор Ю. Арутюнян. Звукооператор Ю. Саядян. «Арменфильм», 1979.

Порознь эти названия не обращают на себя внимания, видятся рядовыми, обыденными, даже слышанными (так и кажется, что встречалось уже нечто похожее), но стоит поставить их рядом, сразу бросается в глаза соседство слов «живите», «жизнь», и, кажется, это

сходство имеет какой-то особенный смысл. «Живите долго» — звучит как пожелание, но высказанное столь категорически, становится похожим на приказ, завещание. «Добрая половина жизни» — интонация иная: отмеряющая, всеведующая.

Разумеется, частичное совпадение названий — вещь случайная, и не стоит придавать ей значения. Но все же не надо исключать и того, что в двух армянских фильмах одного года выпуска есть, возможно, и что-то родственное — хотя бы в постановке вопросов, сопредельных с вопросом о смысле жизни, тем более что оба фильма — о современности, стало быть, о жизни, ныне текущей, сбывающейся в эти дни и минуты.

Далее все — и разность, и сходство уже не только названий, но и самих фильмов — зависит от целей, избранных авторами, от того, в какой зависимости находится художественная реальность картины по отношению к реальности жизни.

Часто критик может лишь догадываться о посылах, приведших режиссера к тому или иному выбору: темы, сюжета, жанра. Нам повезло: Фрунзе Довлатян высказал свое кредо в интервью, опубликованном в «Искусстве кино» полгода назад: «После «Рождения» мне захотелось отдохнуть. Отдохнуть в работе над непривычным для меня сценарием — с крепким, захватывающим сюжетом, с героями, вызывающими у зрителя самое живое сочувствие или, напротив, бурное негодование. Захотелось попробовать силы в новом для меня жанре мелодрамы... Прокатная судьба картины («Хроника ереванских дней». — *Л. П.*), как и судьба многих экспериментов на экране, оказалась не очень удачной. И когда вышел фильм «Рождение», я опасался, что он не будет иметь широкого зрительского успеха. Опасения эти оказались ненапрасными.

Я никогда не испытывал недоверия к жанру мелодрамы. В девальвации мелодрамы сам жанр нисколько не повинен — все зависит от того, кто за него берется и с какой целью».

Столь откровенное признание к чести режиссера — мало кто открыто заявляет о желании видеть заполненный зал, не защищаясь при этом фразами о высоком искусстве, о творчестве, о художественном поиске. Но даже, не произнеси режиссер открыто слова о зрителе, нам многое стало бы понятно уже из того, какую жанровую платформу он заявил: мелодраму чаще всего сопрягают со словами «зрительский успех», «кассовый фильм». Нет ничего унизительного ни в самом жанре, ни в соседстве с упомянутыми определениями! В них ведь слышится надежда на «результативность» жанра, апеллирующего к довольно широким зрительским слоям, искомое совпадение задач, поставленных авторами перед собой, со зрительскими ожиданиями.

А далее просто, буквально одной фразой, Фрунзе Довлатян «пересказал» сюжетную основу своей картины, заимствованную им «из жизни»: «Одна молодая женщина взяла на воспитание дочку своего бывшего мужа и его возлюбленной, от которой те отказались». Но история невыдуманная подчас оказывается коварнее сочиненной.

В жизни что произошло, то реально, мы знаем об этом доподлинно и потому верим. А в произведении искусства необходимо найти достаточно убедительные аргументы, чтобы можно было поверить в истинность экстраординарного события.

Наверное, любой жизненно достоверный материал, будучи исполнен в «чистом жанре» — в данном случае в жанре мелодрамы, — приобретает какие-то черты, отдаляющие его от реальности. Его ведь направляют в заранее предуготовленное русло, добавляют одно, убирают другое, и с каждой новой такой «поправкой» к истории, действительно имевшей место в жизни, становится все труднее представить себе, что эта экстраординарная, хитро сплетенная ситуация случилась однажды в чьей-то судьбе, изломав или переменив ее течение. Собственно, мелодрама никогда не соответствовала жизненным реалиям напрямую, у нее иные цели, и поэтому, даже зная историю-прототип, не стоит рассматривать фильм как ее «экранизацию». Итак, мы вступаем в поле, резко очерченное режиссерским замыслом: мелодрама для широкого зрителя, и бу-

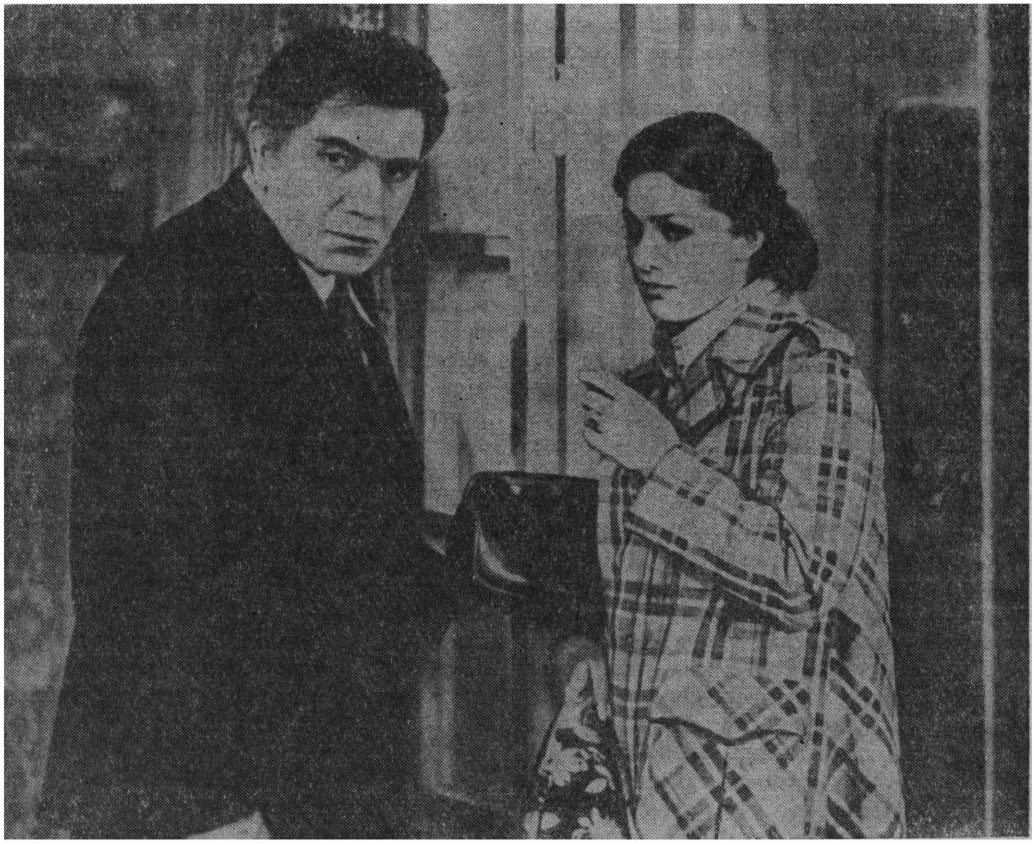
дем рассматривать фильм, исходя из законов, поставленных режиссером над самим собой.

Драматургически фильм «Живите долго» построен по принципу крещендо, как то и пристало жанру.

...Сет Симонович Бароян не желает, чтобы его сын Симон удочерил пятилетнюю девочку Виктории, своей бывшей жены: она родила года два спустя после развода, ее настойчивые притязания на отцовство Симона рассматриваются дедом как непонятный пока, далеко идущий и корыстный расчет. Однако само дитя, никогда ранее не виденное Барояном (копия — сын!), столь трогательно невиновно в том, что происходит где-то над его черной кудлатой головкой, что сердце Сета Симоновича дрогнуло: он согласился взять девочку к себе, в дом, опустевший после смерти любимой жены.

Зрительская неприязнь к Виктории возрастает еще на градус, когда та заявляет, что дочка ей помеха в жизни, и старается всеми силами вытолкнуть ее — к отцу ли, к деду, неважно. Отказ от ребенка; что может быть уродливее, страшнее? В первых же своих поступках Виктория выявляет себя с той стороны, какая не может быть ни симпатичной, ни даже принятой нашей моралью. Но не слиш-

«Живите долго».
Бароян — А. Джигарханян,
Виктория — В. Геворкян



ком ли с самого начала зачернен образ Виктории, чтобы не заподозрить в нем того самого традиционного героя мелодрамы, отношение к которому должно в корне измениться к финалу? А фильм продолжает накапливать аргументы против Виктории: исчадье ада, «опытная женщина», заманившая Симона. Так считала жена Барояна (он сам никогда не задумывался над правотой ее мнения, хотя этот ярлык скорее всего эмоция матери, недовольной сыновним выбором).

Запутанная драма, малопонятная, туманная. Режиссер не торопится, сюжет разворачивается постепенно и строится точно по законам мелодрамы, которой не чужды и детективные ходы. Например, карты открываются не сразу: сознательно опускаются детали в рассказе о герое; нас долго заставляют подозревать благородного человека в подлости; страсти прорываются там, где их меньше всего ждут.

Но вот в фильме наступает момент «перераспределения сил»: в порыве откровенности Виктория рассказывает Барояну истинную историю ее взаимоотношений с Симоном. Конечно же, все наоборот: ее наивность натолкнулась на его эгоизм; черствость семьи Барояна, не принявшей Викторию, ускорила распад их отношений...

Перед нами точный расчет в сюжете: там, где прервано поступательное нарастание драматизма — в «антракте», — режиссер нажимает на клавишу чувствительности. Как релаксация для зрительского глаза — воспоминания Виктории о головокружительно легком, летящем в весне, в молодой зелени романе. Но снова сгущаются краски: примирение Виктории и Барояна — лишь этап, остановка, за которой следует резкий поворот. Азик — не дочь Виктории, она оказалась на ее руках нежданно-негаданно, как нежданно-негаданно однажды вечером пришел к ней в дом Симон со своей (видимо, очередной) молоденькой, испуганной возлюбленной. Та ждала ребенка вот-вот, и он умолил Викторию поехать с ней в Ташкент, дабы скрыть позор, избежать мести ее родственников, уйти от разговоров... Потом — роды в Ташкенте, под грохот землетрясения, среди рушащихся стен. Потом — утро, коляска с ребенком и записка от сбежавшей матери. С тех пор мать — она, Виктория...

Казалось бы, потрясений хватит — и даже не на один фильм. Старик Бароян проклинает своего благополучного подлеца-сына, Виктория вместе с девочкой поселяется в его доме. Финал? Нет! Действительно, все ясно, кто хорош, кто плох, где черное, где белое, кроме одного: почему все-таки доказавшая свое великодушие и альтруизм Виктория так методично и целеустремленно старается отдать девочку?

—Оказывается, дни Виктории сочтены. Она больна неизлечимо — рак. Ее смертью и кончается фильм — кадрами буйной зелени над свежей могилой.

Таков сюжет, разыгранный по всем правилам жанра, «чистого жанра» без всяких примесей. Режиссер последовательно и точно выполнил поставленные перед собой задачи. Мелодрама как жанр не только заявлена, но и выявлена на крайнем пределе свойственных ей приемов и возможностей.

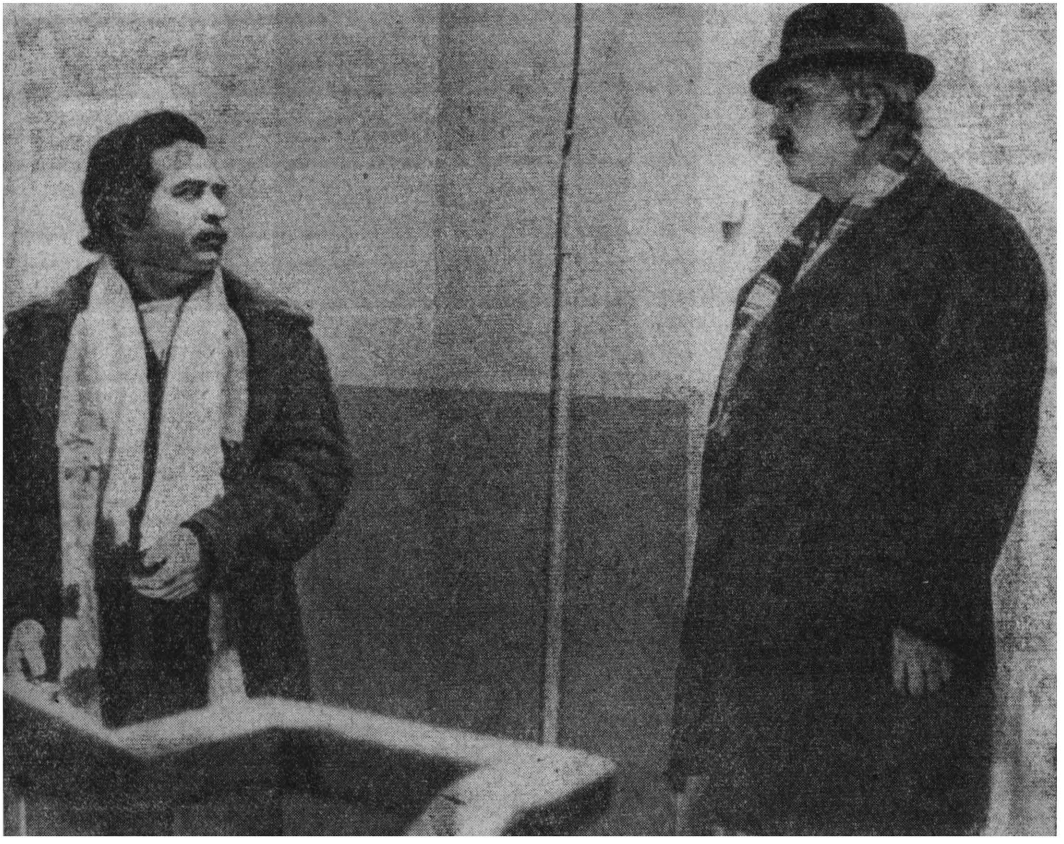
Не будем искать в мелодраме проблемности — это дело бесполезное. В ней свой резон. Она существует в искусстве как проверка морали, действующей в то или иное время, проверка на «соответствие» искусства морали общества и, посильно, для закрепления устоев этой морали. Сочувствует ли зал униженным и страдающим, проливает ли слезы над сиротой, отвергает ли зло как силу, рвущуюся к владычеству над душами? Если так, значит, можно предположить, что законы морали действуют, а произведение, вызывая эти эмоции к жизни, угадывает настроения зала.

И все же в фильме «Живите долго» есть и свое «чересчур» — для полного сопереживания, для слез, негодования и сострадания. Не исключено, что виной тому рациональное желание создать идеальную конструкцию, построенную «по канонам», без отклонений и инородных художественных элементов. «На единицу жанра» в фильме всего слишком много, хотя все, что есть в нем, вроде бы и по делу.

Нравственная позиция режиссера не только

ясна, но даже прямолинейна. Желая утончить драму чувств, уйти от резких красок к полутонам, Довлатян решил окрасить мелодраму в психологически-бытовые тона. Актеры играют в приглушенных интонациях, не «рвут страсти», но ожидаемой глубины и многозначности подтекста это не дает: потаенная глубина переживаний остается невыраженной.

В действии, выстроенном по принципу причинно-следственных сцеплений, персонажи будто передвигаются из одних ячеек-характеристик в другие, зритель меняет свое к ним отношение постольку, поскольку меняется поведение героев в разных ситуациях, а не потому, что режиссеру удается раскопать новые психологические пласты, найти потаенные душевные мотивы для объяснения тех или иных поступков. А быть может, мелодраме психологизм вообще противопоказан? Может быть, это жанр уже постулированных нравственных ситуаций, а не, как принято говорить, нравственных исканий, жанр результата, а не процесса? Так или иначе, с психологической разработкой характеров, вопреки замыслу, в фильме мало что вышло: закрыт мир Симона, он лишь данность, обрисованная сначала красками неяркими, даже анемичными, а потом, ближе к развязке, сгущенно-черными,



«Живите долго».
Беник — Н. Оганесян,
Сисакян — Х. Абрамян

беспросветными. Суров и непроницаем Сет Бароян — эту уже опробованную им в разных ролях тональность выбрал для главного героя картины Армен Джигарханян.

Фильм замкнут в тесном мирке интимных чувств и это ослабило и без того не очень уж прочные связи мелодрамы с эмпирикой, с особенностями именно сегодняшнего существования. Фильм остается в хрупких границах «чистого жанра» еще и потому, что внешний мир — и для режиссера, и для героев — существует как будто за стеклом: как намек, как знак. Он отделен от них. Картина не дает возможности вторжения этого мира в ее замкнутый в своих собственных пределах образный строй. Улица, толпа, звуки времени, случайные лица, реплики «не на тему» — все осталось за кадром, а здесь, в кадре, внешний мир не вторгается в частную жизнь персонажей. Она происходит словно в вакууме.

Но есть один прорыв, мотив, так и не спетый во всеуслышание голосом ясным и выделяющимся из общего хора — образ младшего сына Сета Барояна — Кима, единственного представителя семьи, пошедшего вразрез с общим мнением о Виктории. Непредвзятость отличала его уже в момент появления Виктории: он явно хотел рассмотреть человека там, где остальные желали лишь утвердиться в своей правоте и оттого были слепы. Он, Ким, втихомолку помогал Виктории все эти годы. И не исключено, что именно по-юношески высокое понятие справедливости заставило его сделать самый решительный шаг: порвать с семьей. Он отщепенец, он не похож на остальных Бароянов, замкнутых на придуманных ими же переживаниях, охранителей очага, развешивающих ярлыки на неугодных и «чужих». Этот образ — попытка контрапункта в жестком целенаправленном сюжете, он расширяет его рамки, рвет установленные авторами границы и, быть может, оттого же не находит себе полного оправдания в образой системе фильма. Линия Кима — это дополнение, так и не сумевшее срастись, слиться с генеральным руслом картины. Быть может, это произошло потому, что трактовка этого персонажа требует иной эстетики, иного расклада функций в драме. Или вообще — иной драмы?

Было бы несправедливо упустить из виду и еще одну линию, которую Довлатян ввел в фильм, поставив под удар стройное, согласное течение мелодрамы. Деловая сторона жизни Сета Симоновича Барояна, председателя группы народного контроля, — вот тот мотив, который позволяет режиссеру на время распахнуть двери и окна, выйти в окружающую героев жизнь — и с тем внести в фильм проблемы, не связанные впрямую с интимными переживаниями персонажей. Отношения внутри этой линии неприхотливы и достаточно ясны: неподкупный ревизор и наглый жулик, захваченный врасплох — дуэт знакомый. Но вмешивается в него третий «голос», и все сразу становится неоднозначным и жизненно сложным — Хорен Абрамян играет роль бывшего «фронтового брата» Барояна, сейчас готового услужить сразу всем, всем быть другом, не очень-то стараясь понять, «кто есть кто». Он изо всех сил хлопочет, чтобы примирить Барояна с жуликом. В суете, бурных словоизвержениях растворяется сущность подобных людей: быть может, он проводит «мероприятие» по замирению двух враждующих сторон, желая доказать свое всемогущество? А может, бескорыстие и доброжелательность движут им? Или, быть может, он зависит от этого мелкого жулья, опутан им и не в силах отказать? Что руководит этим героем, мы тоже не знаем, но скорее всего последнее: оставшись ни с чем у порога квартиры Барояна, он в мгновение ока из всемогущего превращается в униженного, как-то по-рабски заискивающего перед отъявленным жуликом и проходимцем и смиренно сносит от него пинки. Мелкая сошка, вечно зависимая, но прилюдно «вида» не теряющая. Сейчас он спустится с этой лестницы, приосанится и снова — «большой человек».

Роль подобного объема проходит обычно по статусу эпизодической, но Хорен Абрамян сумел разглядеть в своем герое столько разного, социально интересного и узнаваемого, что роль эта по внутреннему напряжению, пожалуй, пересилила носителя главной темы кар-

тины. Да и глаз режиссера, как только в поле его зрения попадает Абрамян, как будто увеличивает свою зоркость. И как несхоже это заинтересованное приближение автора к персонажу Х. Абрамяна с той отстраненностью авторского взгляда, которая сохраняется между ним и героями мелодрамы. Эта режиссерская пристальность как бы отсылает нас к шестидесятым годам, к тому фильму, с которым в кинематографе появилось имя Фрунзе Довлатяна,— «Здравствуй, это я!», перекидывает мостик между двумя этими работами.

И все же в картине «Живите долго» мотив, ворвавшийся с улицы, звучит диссонансом по отношению к главному и находится на периферии сюжета. Нет, скорее это отдельная новелла, которая развивается обособленно: в ее границах действует иной подход к освоению действительности. Но мелодрама темпераментно отталкивает ненужного ей соседа, пробивается на первый план, завоевывает территорию: вернемся к Виктории, пожалеем ребенка — установленный закон диктует главное направление фильма. И потому так странно несоединимы в одном фильме два персонажа — Сисакян и Симон: один из них — слепок самой жизни, а другой — безупречно выдержанная модель злодея, красавца и губителя, не подкрепленная ни одной своеобразной характерной чертой. Для мелодрамы «в каноне» подобный герой, возможно, и необходим — как обозначение того зла, что должно быть развенчано в момент мелодраматического апофеоза. Но вневременное зло не трогает, не вызывает негодования. Оно не становится объектом нравственного обсуждения, так как служит только полигоном, на котором испытывает свои качества добродетель. Герой без «плоти» — герой без сути по существу своему — лишь подставка в драматургическом плетении сюжета.

В щадящем определении «камерная семейная драма», данном ежемесячным сборником «Новые фильмы» картине «Живите долго», видится старание не употреблять термин «мелодрама». Но, обойдя его, автор аннотации невольно дал точное обозначение сущности фильма: так и не смогла эта драма выйти за пределы интерьера, осталась внутри комнаты. Кажется даже, что автору фильма по душе условность среды, что усредненность, нейтральное «поведение» фона были избраны им как средство для воплощения сюжета — дабы не отойти от правил.

Но несоразмерна потеря! Она в дистанции между фильмом и реальностью, которую не сможет компенсировать на экране никакая строгая жанровая модель. А может быть, вообще существует альтернатива: или снимать фильм в «чистом жанре», или же поступиться сюжетной логикой, стилистическим единообразием ради драмы, разгерметизированной по отношению к бытию? А если остановиться в точке «золотого сечения», совместить условности, присущие жанру, с достоверностью, без которой экран чаще всего мертв? Возможно ли это?

«...Чрезвычайно условное зрелище, в высшей степени условное, в котором условно работают актеры, и тем не менее это абсолютно современно, потому что условность опирается на современную жизнь в ее некоторых проявлениях. Возникает более сложная грань между условностью и достоверностью. И сама достоверность здесь иного рода. Может быть, достоверность двух беседующих за столом людей, а может быть, достоверность, опирающаяся на самые невероятные сплетения обстоятельств» [1]. Пусть Михаил Ромм сказал это о фильмах, совсем не похожих на те, к ряду которых принадлежит «Живите долго»: и условность, и достоверность он имел в виду другие, так сказать, с другой родословной. Но нам важна сама мысль об их сцеплении, о том, что они отнюдь не чужды друг другу. Именно в таких сюжетах, где долговечное канонизированное накладывается на сиюминутное как на свое проявление, возникает необходимость синтеза условного и достоверного, сведения их в систему — хоть бы и на один фильм!

«Отдых», который позволил себе Фрунзе Довлатян, сняв мелодраму, для него скорей

---

[1] Ромм М. Избранные сочинения в 3-х т., т. 1. М., 1980, стр. 360.

всего «буфер» на переходе от исторической темы к современности. Эксперимент в области «чистого жанра», на который режиссер шел сознательно, в чем-то, быть может, откорректирует его новый замысел. Сколько соблазнов, столько и потерь в этом его произведении. Соблазн был велик — зрительский успех, общение с массовой аудиторией. Оплачен он был потерями по высокому счету искусства. И все-таки нельзя не поддержать самое намерение режиссера: найти общий язык с широкими слоями зрителей. Возможно, что этот фильм, со всеми его достоинствами и недостатками, — начало нового направления в армянском кино, озабоченном контактом со своим зрителем.

●

Если герои фильма «Живите долго» так и не сходят с пятачка своих личных, сугубо частных переживаний, то А. Мкртчян в «Доброй половине жизни» говорит о морали, о нравственности, подходя к этим понятиям совсем с другой стороны. Интимная жизнь не интересует ни авторов, ни самих персонажей. И тем не менее, этот фильм тоже о личном. О том, что делает человека человеком, и что его «расчеловечивает». О моральном выборе, который человек совершает наедине с собственной совестью.

Герои «Доброй половины жизни» вышли за пределы дома. На улице, в автомобиле, в цеху, на поле — в движении, среди людей, в разговорах с ними, в деловых конфликтах виден весь человек. А уж как он может любить, что для него означает детская слеза, об этом легко догадаться, узнав, как он относится к своему делу.

В центре фильма два человека, два друга, случайно встретившиеся после долгой разлуки посреди ереванской улицы. Армен, начальник цеха, приехавший в командировку, чуть не попадает под машину, в которой едет большой начальник — Гайк, его друг детства... Символическая подробность, но сработает она позже. Сейчас же только бурная радость.

Кажется, Гайк все готов забыть. Куда ехал, зачем — что за дела, если друга встретил! Пойти в ресторан, посидеть, вспомнить. На экране повторяющаяся несколько раз лирическая ретроспекция их военного детства. Поэтому объятия друзей, радость на их лицах — все это искренне, все волнует. Искренна и вдруг возникшая необходимость говорить, узнавать, выспрашивать, рассказывать.

Как часто человек, попав в поле чьего-то обаяния, приязни, бывает ослеплен ими, не замечает мелочей, которые какое-то время спустя видятся уже резко, контурно и значат так много. Не замечает Армен, смущенный и взволнованный бурными излияниями друга детства, искательных жестов и просительных взглядов спутника Гайка, не замечает угодливых поклонов ресторанного швейцара, несколько минут тому назад грубо указавшего ему самому на сакраментальную табличку «мест нет». Его трогает восторженность друга, трогают тосты, которые тот произносит, заставляя присоединиться к ним своих спутников. Ведь тосты эти — за дружбу, за детство, за то, что в их жизни осталось общим воспоминанием. И вот друг даже встает и начинает петь. Знакомое, до слез знакомое танго!

...Двое мальчишек в изодранных телогрейках мчатся стремглав по холмам, сквозь осенние пожухлые травы, напрямик через кусты к раскидистому, старому, мощному дереву. В руках у одного патефон, другой прижимает к груди пластинку. И над тишиной гор, где-то вдали от села, от войны, от плачущих матерей летят звуки музыки, пришедшие из какой-то другой жизни. Но в этот момент музыка принадлежит только мальчишкам. Она их общая тайна, их общая любовь. Одно-единственное танго на бешено вертящемся диске — еще и еще раз... Кусок хлеба, разломленный пополам, серьезные лица.

За это они и пьют теперь — за мгновения, соединившие их, кажется, на всю жизнь. Еще не раз возникнут на экране, повторятся кадры с бегущими к дереву мальчиками, но с каждым разом все меньше и меньше оснований будет для того, чтобы говорить о сродстве, о дружбе, над которой «время не властно». Властно! И время, и обстоятельства жизни, и отношение к ней.

«Добрая половина жизни». Армен — Г. Манукян

Армен встретил Гайка в день, когда ему исполнилось сорок, то есть «добрая половина жизни». Режиссер немного педалирует значение этой даты. Что же, человеком в этом возрасте часто овладевает непонятная тоска, он начинает осмысливать свою жизнь, обобщать, оценивать, прогнозировать. И не обязательно это происходит в день собственного юбилея, совесть чаще всего начинает свои «диалоги» внезапно, застает врасплох. У Армена это произошло так, день в день. Но не в этом дело. Вселенские вопросы, одолевающие его, хотя и понятны каждому, но пока неразрешимы. Однако есть и конкретная сторона дела. За свою жизнь Армен наладил и пустил два цеха. За оставшуюся половину жизни он может пустить еще два. И все? И ради этого стоит жить? Это и называется смыслом существования? Еще ни один философ, правда, не мог ответить на подобный вопрос, но ответ режиссера недвусмыслен и категоричен: да, стоит, ибо это жизнь честного, нравственного человека. Лапидарно выраженная решительность режиссера объясняется еще и тем, что его больше интересует личность Гайка, нежели душевные муки стопроцентно положительного Армена. Ему важнее раскрыть, попытаться объяснить именно тот социальный тип, который воплощает Гайк.

На самом выборе темы сказалась социальная зоркость режиссера. Он хочет говорить о том, что тревожит его сегодня, — о симптомах нравственного распада личности и его причинах. Ибо нет генетического злодейства, нет от роду плохих и хороших — конъюнктурное, торгашеское отношение к жизни есть результат каких-то процессов, развивающихся в реальности. Для режиссера, взявшегося за

эту острую и важную проблему, образ Гайка, конечно, стал средоточием его основного интереса.

Трудно сказать одним словом, кто он, каков он — Гайк. Не так-то он прост. И не потому ли Мкртчян открывает его постепенно, чтобы мы успели рассмотреть его с разных сторон, в разных проявлениях, поняли механизм его поступков.

В предложении, которое он делает Армену, — переехать в Ереван, бросить свой проклятый цех, выматывающий все нервы, поначалу слышится одно лишь бескорыстное стремление, благородный порыв: «плохого другу не посоветую». «...Мясо не карбамид... хороший шашлык любят все... кому-то ты оказал услугу, кто-то обязательно тебе окажет, и у тебя — свой круг». Он, Гайк, уже создал «свой круг», теперь может и о других позаботиться. Но не лишено вероятности, что и Армен ему понадобится — мало ли что. Тебе хорошо — и мне хорошо. Вот деловой человек, или, как в этом кругу говорят, человек, который умеет «дело делать» буквально из всего. Умеет получить подарок от своих подчиненных и знает, как его надо получать: чуть покапризничать, позволить себя уломать, пару раз сказать: «Ну, зачем это?», а сам уж знает, кому презентует этот драгоценный подарок — финский спиннинг. Конечно же, заместителю министра! Не взятка — подарок! Но что-нибудь да обеспечит ему этот дар в будущем: выгодный строительный объект, расположение. Все-все надо использовать, рассчитать, предугадать, чтобы держаться на плаву, чтобы не пропало добытое, цепко и намертво ухваченное: комфорт, блага, улыбки подчиненных, благорасположение вышестоящих, а для этого он, не задумываясь, готов на все. Где надо — демагог, где надо — авантюрист, потребуется — встанет на четвереньки, захочет начальник треста поглумиться над ним, дабы развеселить себя и окружающих, и будет Гайк ползать по банкетному залу, пытаясь сорвать с того самого дареного спиннинга подписанную шефом (ох, как необходимую ему для д е л а) бумагу.

Дня, проведенного вместе, Армену достаточно, чтобы понять, что означают переливы состояний и настроений Гайка, увидеть, что вызывает его гнев и его радость, увидеть, как непробиваемо равнодушен друг детства ко всему, что не входит в черту «его круга». Что с того, что время не глушит заветные воспоминания — для умильных восклицаний достаточно получаса, а дальше — идет жизнь, такая разная в понимании двух бывших друзей. Одному до слез обидно, что так трудно достающийся ему карбамид без дела валяется у дороги, а другой ничего сверхъестественного не находит и в том, что ему, сорокалетнему человеку, пришлось плясать, как шуту...

Образ Гайка безусловно интересен, но акценты и в тексте фильма и в его ситуациях расставлены настолько недвусмысленно, что зрителю не приходится выбирать, сравнивать, оценивать, осмысливать происходящее. За него все сделал режиссер. Он упростил зрительскую задачу. Столкнув два типа личности и, следовательно, два типа морали, одного представил во всей полноте, какую давал сценарий, а другого сделал ходульным героем — настолько гладким и бесспорным, что он в фильме всего лишь функция: нравственная альтернатива Гайку. Суверенного интереса и смысла образ этот не имеет. И не то худо, что в безнравственном персонаже сильнее звучит социальный подтекст — в конце концов, именно это и привлекало режиссера как объект исследования. Худо то, что бескорыстие, честь и честность не находят в образе Армена обоснования в самих себе, а лишь доказываются «от противного».

Драматургически фильм сложен так, что трудно выделить по силе звучания тот или иной эпизод. Зато в каждом есть, что сыграть Шауму Казаряну в роли Гайка, и актер использует эту возможность, он играет — буквально до финального титра — человека матерого, жестокого, наделенного «отрицательным» обаянием. Он по-своему неотразим, этот «непотопляемый» Гайк. На его удочку клюнет, вероятно, еще немало людей. Актер не надевает на своего героя маску злодея, чтобы побыстрее подсказать зрителю — вот, мол,

«Добрая половина жизни». Гайк — Ш. Казарян

его истинная сущность. Нет, он идет к разоблачению своего персонажа иным путем, заставляет поверить в его искренность. Гайк искренне убежден, что выбранная им модель жизни — оптимальная. Мораль? По его убеждению, это предрассудок, который наивно принимать в расчет, когда тебе под сорок. Гайк по-своему очень цельная, монолитная личность — никакого раздвоения, рефлексий, сомнений. В линии Гайка и его окружения фильм поднимается до высот настоящего реалистического искусства, в традициях которого социальная острота взгляда на действительность и ясность нравственной позиции. Самая большая удача авторов состоит в том, что им удалось заложить в образ Гайка нравственную оценку.

А что Армен? Его поведение настолько выверено на «голубизну», что напоминает иллюстрацию на тему, «что такое хорошо». Роль сыграна в русле классического театрального амплуа «резонера», но вряд ли стоит винить в этом лишь исполнителя — Гужа Манукяна. Если и существовала у сценариста Р. Святополка-Мирского и режиссера А. Мкртчяна идея сцепления двух образов по принципу полифонии, то она так и осталась лишь идеей, подтверждения себе не найдя. Гуж Манукян и Шаум Казарян, играют каждый свое и как бы мимо партнера. Собственно, они и не нужны друг другу. Образ Гайка — самоценная задача режиссера, а Армен — утешение для зрителя, не более того. Режиссер не сумел сбалансировать роли, слить их в единое русло. Этот принципиальный промах является следствием не только явного драматургиче-

ского просчета, но и стилистической неотработанности, сумятицы... Впрочем, тут можно говорить сразу об обеих картинах.

●

В фильме «Добрая половина жизни» есть то, что принято называть «приемом», причем используется он удачно и к месту. Всякий раз, как Гайк вступает с кем-либо в свои «деловые переговоры», режиссер выключает звук, даже если герой находится на расстоянии достаточно близком, чтобы его прекрасно слышал Армен, а с ним и зритель. Но, действительно, зачем нам знать доподлинно содержание этих разговоров? Мы и без того — по мимике, по жестам, даже по позам — догадываемся, как проявляет себя в них Гайк. Эта, казалось бы, условность в безусловном не воспринимается как чужеродная, искусственная. Прием этот — особое средство в художественной системе фильма и одновременно средство «экономии» в картине, богато оснащенной текстом.

Но, в основном, заботы режиссуры сводятся к тому, чтобы свести концы с концами в сюжетной вязи. Кажется, постановщики и не ставили своей задачей создать свой особый экранный мир. Безликость, стандартность среды, окружающей героев обеих картин, можно было бы обозначить как своеобразное эстетическое качество, если бы выражение это не звучало парадоксом: эстетическое освоение действительности заранее отрицает одноликость и стандарт.

Сырые летние рассветы, гулкие шаги по ночным мостовым, висящие над узкими переулками лифты, внезапные июльские дожди, мокрые и улыбающиеся лица под накинутыми над головой плащами, газетами, портфелями... — в фильмах М. Хуциева узнавание возникало оттого, что режиссер к обыденному отнесся как к материалу эстетическому, нуждающемуся лишь в отборе. И в лучших грузинских фильмах среда — как эстетический объект — приравнивается к главному, к тому, что вынесено на первый план. Антураж, среда, окружающая героев, приобретают и главенствующее, в иных случаях даже самодовлеющее значение, активно вмешиваются в повествование. Живописность — даже не в фильмах, а в кадрах фильмов Никиты Михалкова и Генриха Маляна, Сергея Соловьева и Карена Геворкяна — приобретает колоссальный смысл, образуя стилистику, только этому образному миру присущую. (Порой в их работах живописность доводится до того предела, когда она уже превращается в каллиграфию и не только соединяет кадры, сливает их в единое течение, но и отделяет один от другого.)

Нам надо было вспомнить эти, быть может, и далекие примеры как альтернативу, чтобы подчеркнуть безучастность среды обитания героев в «Доброй половине жизни» и «Живите долго». Стройка в картине «Добрая половина жизни» — это объект съемок, не имеющий индивидуального лица, улицы Еревана в «Живите долго» — это какие-то усредненно-городские улицы без своих особых, неповторимых черт. Квартира Барояна, в которой, если верить словам, произнесенным в фильме, жила семья, распавшаяся лишь со смертью матери, — бездушное, «ничейное» жилище, не держащее памяти, не накопившее своих ненужных, но значащих для памяти вещиц, ценных только тем, кто давным-давно живет в этом доме. «Близнец» квартиры Сста Симоновича — комнаты у Армена в «Доброй половине жизни»; символ дома мещански роскошного, кочующего из фильма в фильм едва ли не с одним и тем же сервизом в серванте — у Гайка.

Среда в этих фильмах — только знак времени и места действия, герои вписаны в пейзаж или интерьер, заполненные ровным светом, как когда-то в фотоателье, где вставляли лицо в прорезь полотна, на котором бестрепетной рукой был изображен наездник на горячем коне или томная купальщица.

В книге И. Соловьевой «В. И. Немирович-Данченко» настойчиво говорится о том обостренном чувстве жизни в любых ее проявлениях, которое стало эстетическим кредо МХАТа. «Жилье Прозоровых было обставлено так, что Вершинину — Станиславскому, когда он здесь оглядится, естественно сказать: «Квартира чудесная... У меня в жизни не хватало именно вот таких цветов»... Цве-

ты, впрочем, самые обычные, в горшках, примулы там или аннушкино сердце; но квартира человеку, наверное, действительно нужна именно такая — где вещи незаметны и легки, где они, привычные и любимые, знают свое место, где рады гостям, при том, что никого не «принимают»...»[2]

Разумеется, дом Прозоровых не совпадает в нашем представлении с домом Барояна, а тем более Гайка. Неважно, чей дом, важно то, что дом человека был там, в МХТ, частью его души, а значит, проявлением сути той эпохи, в которую разворачивались события пьесы.

Когда же действие вынуто из бытового контекста, когда повествование однолинейно, бесцветно, произведение искусства в целом может и не состояться, как бы ни были актуальны поставленные в нем проблемы.

●

Два фильма, всего два фильма производства одной студии и одного года. Неправомерно было бы делать какие-то обобщения, но выводы все же напрашиваются.

Итак, после нескольких этапных картин на исторические темы, студия обратилась к современной теме на самых поисковых ее участках. Мы постарались проанализировать обе картины, так сказать, перспективно. Ведь поиски будут продолжаться.

Каким же станет герой армянского кино в последующие годы, каким будет само кино?

Останется ли этот герой замкнутым в своей квартире, у окна, как это получилось в фильме Ф. Довлатяна? Или же окажется среди людей, дел и проблем, без которых жизнь человеческая бедна, как бы порой ни отягощали нас эти дела и проблемы?

Разумеется, мы далеки от мысли, что отныне армянский кинематограф будет следовать только этим двум моделям. Просто хотелось бы, чтобы не было забыто и сброшено со счетов, чтобы было учтено то, что было найдено и на этом коротком отрезке пути.

---

[2] Соловьева И. В. И. Немирович-Данченко. М., 1980, стр. 128.

В. Михалкович

Хроника или притча?

«ГРУЗИНСКАЯ ХРОНИКА XIX ВЕКА»
Сценарий Р. Квеселавы, А. Джугели, А. Рехвиашвили. Режиссер А. Рехвиашвили. Оператор Г. Шенгелая. Художники А. Какабадзе, Д. Лурсманишвили. Композитор В. Кухланидзе. Звукооператор В. Гогичайшвили. «Грузия-фильм», 1978.

Смысл художественного произведения мы начинаем вычитывать с заглавия.

В названии «Грузинская хроника XIX века» интригующе и загадочно звучит слово, стоящее вторым — «хроника». Применительно к кинематографу оно имеет одно значение, применительно к драматургии — другое.

Выпуски новостей о текущих событиях именуются хроникой. В разных странах они звались по-разному: «Новости дня», «Недельное обозрение», «Марш времени» и так далее и тому подобное. Ясно, что «день» тут подразумевался не какой-либо конкретный, помеченный в календаре, «день» являлся синонимом настоящего, теперешнего времени, которое движется, совершает свой марш. Еще один принцип отразился в этих названиях — стремление рассечь поток времени, поделить его на короткие отрезки — длиной, скажем, в неделю. В названии фильма А. Рехвиашвили (даже если допустить, что какой-то неведомый миру гений еще до братьев Люмьеров изобрел кинокамеру и фиксировал наиболее значительное из того, что случилось в Грузии) все равно этот «жанровый» принцип — делить время — выполнен с едва ли не фантастической чрезмерностью, доведен почти до невозможного — разве способен выпуск новостей охватить события целого века?

Тогда, видимо, следует опираться на иное толкование слова «хроника» — то, что «работает» в драматургии. Однако и в этом случае недоумение не рассеивается. Исторические хроники Шекспира и Шиллера, как правило,

несут в названиях имена главных героев — видных исторических лиц, которые стояли в центре событий, ввергнуты были в определенный исторический процесс и даже по-своему направляли его ход. У Рехвиашвили только центральный персонаж, да еще две-три эпизодические фигуры обладают именами собственными, другие же названы просто: Девушка, Начальник канцелярии и так далее. Но пусть бы имя главного героя — Нико Бернадзе и стояло в заглавии фильма — что от этого изменится? Ведь Нико явно вымышлен, это не муж, известный в истории, столь же, как Вильгельм Телль или кто-нибудь из шекспировских Генрихов. Более того — в картине нет ни дат, ни географических названий; то есть фильм — выражаясь языком топографов — не привязан к местности. И тогда недоуменно себя спрашиваешь: что это за историческая хроника, если в ней нет полномочного представителя истории, если не уверили нас, что показанные события действительно происходили там-то и там-то, в такие-то и такие-то числа. Даже напротив. Нарочно не стремились эту уверенность у зрителя создать.

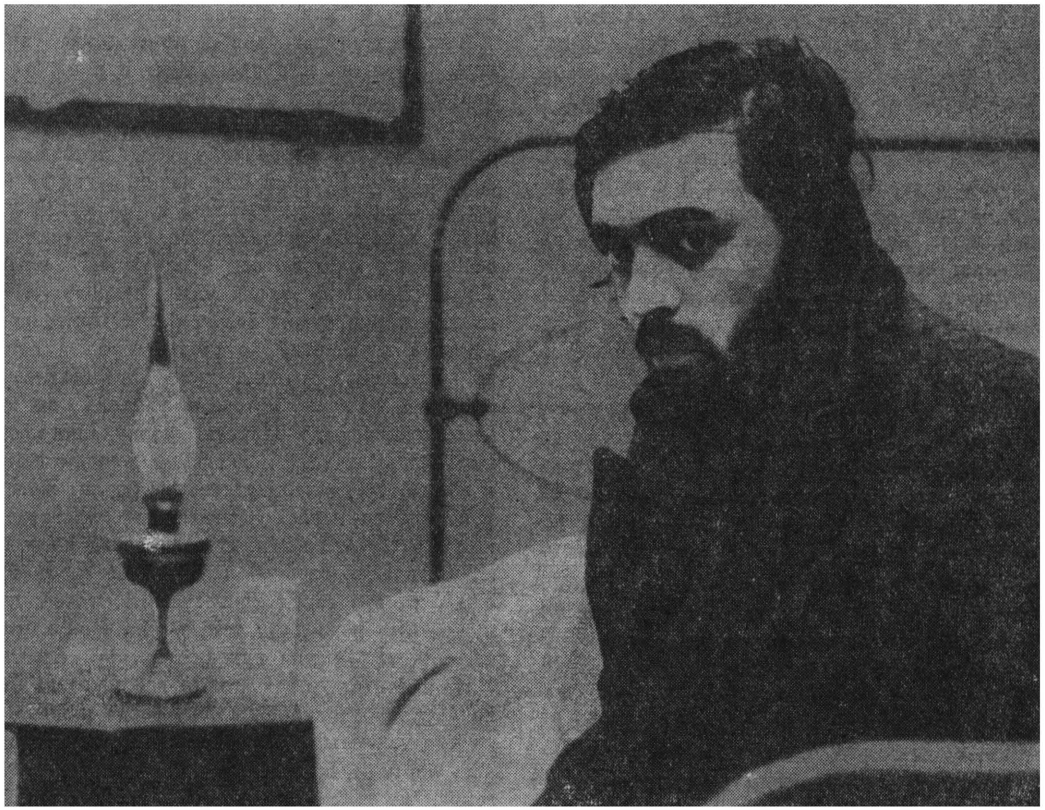
От «нехроникальности» такой хроники рождается сильное подозрение, что режиссер ведет со зрителем какую-то лукавую и хитроумную игру, имея свой особый расчет и цель. Пытаясь проникнуть в этот расчет, смотришь картину с напряжением.

Есть у критиков эдакая светлая надежда и мечта — найти слово, понятие, которое поднесешь к фильму, как подносят магнит к россыпи железных опилок, и вот свершилось чудо — внезапно и незаметно опилки выстроились, расположились по силовым линиям поля, а в хаотической россыпи проглянул какой-то порядок, ощутилась закономерность, каждая частичка приобрела свое строго определенное место. Так и критика всякий раз пытается изобретать это слово-магнит, чтобы внесло оно стройность в художественное творение, сориентировало к неким идеальным полюсам его части и компоненты. Надежда эта в большинстве случаев оказывается утопичной — разве можно все творение с его сложной системой образов вогнать в одно-единственное понятие? Однако смелые и безрассудные попытки предпринимаются снова и снова. Может быть, в этом упорстве и заключена самая привлекательная черта критики, если хотите — ее своеобразный героизм. Попытаемся и мы погеройствовать применительно к фильму «Грузинская хроника XIX века», поищем ключевое слово, которое внесло бы ясность в загадки этой картины.

Как мы убедились, понятия «хроника», «хроникальность» для цели этой не очень годны, искомой ясности они не дают, напротив — лишь прибавляют туману.

Вы видите, слово «не» в наших рассуждениях о фильме пока преобладает над словом «да»: картина не хроникальна, хотя стремится заглавием своим выдать себя за хронику, она кажется не упорядоченной логически, не выстроенной, в общем, обладает высокой степенью не ясности, не определенности. Но допустим такую мысль: а что если в этой неопределенности и заключен расчет, замысел режиссера? Давайте рассмотрим, действительно ли так все и есть.

Хроника — историческая и кинематографическая — всегда стремится опереться на предварительное зрительское знание о событиях — если не фактическое, с цифрами, датами, названиями и подробностями, то, по крайней мере, на логические схемы, твердо живущие в нашем сознании, на то, скажем, что праведное дело должно торжествовать, а если это и не происходит, то виновата или антигуманная действительность, или злые силы, основательно в ней окопавшиеся. Пока действие фильма следует этим логическим схемам, мы чувствуем себя уверенно, спокойно, убеждены, что картину полностью понимаем и что она действительно отражает реальность. Рехвиашвили с подобными схемами расправляется хитро, однако беспощадно: поначалу делает вид, что им следует покорно и неукоснительно. Но, успокоив зрителя, внезапно их разрушает, вводит несогласующиеся подробности, целиком меняет смысл самих схем. Отсюда и рождается неопределенность, то напряжение, с которым смотрится картина.



«Грузинская хроника XIX века». Нико — М. Салуквадзе

Действительно, конфликт картины кажется предельно знакомым, много раз встречавшимся в фильмах и книгах. Некие дельцы непонятной национальности, говорящие на тарабарском языке, стремятся отнять принадлежащий крестьянам лес, вырубить его. Конкретные реквизиты в других книгах и фильмах были иными — отнимали, скажем, не лес, а землю; сторона обижаемая оказывала большее или меньшее сопротивление, однако сама фабула оставалась неизменной и щедро использовалась в сюжетах о наступлении капитализма, о разрушении трогательного патриархального уклада. Сюжеты эти по большей части заканчивались трагически — воцарялись капиталистические отношения, сопротивляющийся им герой или группа терпели поражение; у Рехвиашвили подобный сюжет, в сущности, ничем не заканчивается. В финальных кадрах идет по лесу шеренга крестьян, некоторые из них — с ружьями, шеренга движется мерно и грозно, но куда идут крестьяне — неизвестно: то ли расправляться с дельцами, то ли изгонять присланных для рубки леса рабочих, которые, кстати, в фильме не показаны. Вроде и не интересует автора то, как конфликт разрешится — отстоят ли крестьяне свой лес, сохранятся ли здесь известные патриархальные обычаи или погибнут под ударами надвигающейся капиталистической действительности.

Нечто подобное происходит и с главным героем, Нико Бернадзе. Приехавшего из

Петербурга студента крестьяне направляют в город, чтоб в соответствующих учреждениях Нико доказал бы их право на владение лесом, ходатайствовал бы за них, заступился бы. В чемодане, который Нико потерял, едучи в деревню, и который крестьяне приносят его матери, лежат герценовские «Письма с того берега» — издание по тем временам крамольное, подрывное, подстрекательское. Деталь эта заставляет думать, что Нико — революционный демократ, или шире — человек идеи, герой-идеалист, каких тоже много выведено и в литературе, и в кинематографе. Представление о Нико как человеке идеи усилено в фильме тем, что крестьяне, отправляя студента в город, благословляют его хоругвью и призывают покровительствовать ему святого Георгия, одного из самых воинственных христианских святых, который в рукопашной схватке победил жестокого дракона, святого, чтимого как раз благодаря своей воинственности. Ходатая крестьяне как бы ставят в духовное сродство с победоносным титаном — извлекают его из эмпирии жизни, превращают в фигуру идеальную.

При всей типичности судьба Нико резко отлична от судеб иных героев-идеалистов, вступавшихся за правое дело, побеждавших или терпевших поражение. В душных каморках канцелярий Нико тоскует, его методы борьбы за правду оказываются неэффективными, не приносят никаких результатов; Нико начинает понимать, что действовать нужно иначе, однако в этот момент нанятые дельцами громилы нападают на крестьянского заступника. По замыслу дельцов ходатая должны убить. Однако, боясь мести крестьян, наемники только связывают его и бросают в яму. Впоследствии и сами разбойники, и симпатизирующая Нико Девушка заглядывают в эту яму, но, видимо, из-за глубины ее и темноты ничего не обнаруживают, и до конца фильма неизвестно, там ли студент, или же спасся. Иные герои-идеалисты побеждали, а то терпели и поражение, Нико же парадоксальным и неожиданным образом почти на середине своей миссии удален из действия, исчез, растворился. Вроде бы то, что с ним произошло, несущественно и для режиссера, и для смысла картины.

Аналогичная расправа со зрительским знанием и ожиданиями происходит и в пластике картины. Особенно это относится к городу, куда прибыл по общественным делам крестьянский заступник Бернадзе. Город, показанный Александром Рехвиашвили, как-то пугающе неуютен. Улицы его пустынны и безлюдны, никакой заметной деятельности его жители не совершают, следов ее обнаружить нельзя. Дома сгрудились вдоль улиц, равнодушными своими лбами сжали ее. Это не какой-то конкретный, названный по имени город и даже не воплощение традиционного представления о городе, согласно которому увидели бы мы здесь оживленную уличную толпу, многолюдные базары и лавки, кишащие покупателями; в общем, увидели бы место, где бурлит жизнь, а камера подмечает смешные или трогательные жанровые сценки. И если перед нами не какой-то определенный город и не город вообще, то это город единственный, такой, что нужен был режиссеру только для этой картины, для выражения нужного автору смысла.

На фестивале в Маннгейме, где показана была «Грузинская хроника XIX века» и получила сразу четыре премии, пластические свойства картины, прежде всего то, что реальность города не воссоздана в своей естественности, а подогнана, откорректирована согласно смыслу сюжета, — заставили многих говорить о кафкианской стилистике фильма. Действительно, Кафку зачастую так и экранизируют. В «Процессе», который поставил Орсон Уэллс, тоже были затхлые, неуютные каморки, как в гостинице или канцелярии из «Грузинской хроники», был и безлюдный город, который, казалось, не жил своей самостоятельной жизнью, а выполнял особую роль, предписанную сюжетом. Пластически в «Процессе» Уэллса наиболее запомнился и доминировал над всем образ присутственного места с гигантскими, какими-то неохватными залами, с высоченными, в несколько человеческих ростов дверями. Смысловым центром фильма можно считать мультипликационную притчу о человеке, который обратился к Закону, И хотя врата Закона распахнуты, привратник не разрешил

просителю переступить порог. Человек терпеливо ждет, когда можно будет войти, вообще поселяется перед дверью, носит привратнику подарки, тот принимает их, но разрешения на вход не дает, объясняя, что запрет проистекает не от него, а от самому ему неведомых сил, таящихся за вратами. Человек проводит в ожидании всю жизнь и лишь перед смертью отваживается на вопрос: «Если закон обращен ко всем, почему никто, кроме меня, не пытался войти в эту дверь?» И слышит: «Этот вход был предназначен только для тебя».

По свидетельству биографов, Кафка очень любил свою притчу, потому, вероятно, что здесь в наиболее чистом и обнаженном виде выявилась структура созданного им мира, которую писатель упрямо воспроизводил во многих своих творениях. Мир у него четко и явственно разделен на две части, на два региона: один — тот, что находится перед вратами, это зона людей малых, пассивных, покорных неведомым силам, что ими управляют; другой — тот, что за вратами, это зона таинственная, грозная, непостижимая, зона неумолимых сил, лицезреть которые герою не удастся, хотя на это он и направляет все свои помыслы. Так разделен мир не только во вставной притче, но и во всем «Процессе», так стремится попасть в таинственный замок землемер К. («Замок»), так блуждает много столетий на своей барке охотник Гракх из одноименной новеллы и не может войти в иной мир. Своей гигантской канцелярией Орсон Уэллс и выразил эту тему неумолимого всевластия таинственного Закона.

Канцелярия у Рехвиашвили тоже стремится произвести впечатление своего всевластия. Крестьянского ходатая она опутывает сетью интриг, втягивает в хитроумные сплетения бюрократического крючкотворства, приставляет к нему соглядатаев, даже город как будто принуждает работать на себя. Когда Нико Бернадзе прогулялся с Девушкой по пустынным улицам, то назавтра о прогулке знают все — и начальник канцелярии, и соглядатай, донимающий Нико в гостинице мелкими услугами. Создается ощущение, что город пустыми и бесстрастными глазницами по безмолвному наказу канцелярии наблюдал за парочкой, фиксировал все, а потом настучал кому следует.

Тема всевластия канцелярии, осуществляемого через интриги и крючкотворство, как бы сконцентрирована и воплощена в ее начальнике. Он ничуть не напоминает твердокаменных, прямолинейных и неумолимых стражей Кафки. Начальник в фильме красноречив, хитер, изворотлив, и все это парадоксальным образом сочетается у него с какой-то вальяжной величественностью. Библейский сатана — как представлен он в «Книге Иова» — тоже не был всемогущим, он юлил, подстрекал, провоцировал господа бога, чтобы тот мучениями и несчастьями испытал стойкость веры праведного Иова. Как будто в подтверждение версии о начальнике-сатане Рехвиашвили придумывает выразительную деталь: в канцелярии начальника обязательно снимают в наброшенной на плечи шубе. В средневековой иконографии черта неизменно изображали с телом, покрытым волосами.

Но выразительно представив дьявольское иезуитство канцелярии, режиссер и тут остается верен себе — вскорости это иезуитство сам же обесценивает, заставляет усомниться в его эффективности. Достигается такой результат тем, что честь расправиться с неугодным и строптивым заступником отнята у начальника и передана дельцам, а те не пускаются на хитрости, не плетут интриг, действуя грубо и прямолинейно — нанимают бандюг, посылают их в лес подкарауливать жертву. Перед лицом такой решительности козни канцелярии ощущаются, как пустая игра ради игры.

Прямолинейность дельцов ясна еще из одного расхождения с традицией. В «Деле» Сухово-Кобылина Муромский, тоже герой-идеалист, потрясенный наглостью и цинизмом чиновников, кричит, что его убить хотят. У драматурга слова эти — доведенное до предела, до крайности выражение смысла чиновничьих плутней: в действительности чиновники не расправляются физически с Муромским, а доводят его до разорения и смерти именно интригами и кознями. Дельцы в фильме от подобных тонкостей отмахнулись — готовы по-

решить противника как раз физически, а не крючкотворством.

Остановимся здесь, поскольку перечисление расхождений с привычным нашим знанием в «Грузинской хронике» Рехвиашвили может сильно растянуться. Стремление разрушать устоявшиеся представления и образы, противоречить им Ю. М. Лотман называет «эстетикой противопоставления». Значит, переосмысляя и распространенный в искусстве конфликт, и распространенного героя, Рехвиашвили выказывает себя сторонником «эстетики противопоставления»? Может быть, придя к такому выводу, мы, наконец, нашли слово-магнит, которое внесет ясность в картину?

Однако радоваться по поводу находки еще рано. Примем во внимание вот какие обстоятельства. «Эстетику противопоставления» Ю. М. Лотман считает характерной вообще для всего искусства нового времени — следовательно, понятие это применимо как для «Грузинской хроники», так и для множества других произведений, ведь авторы их тоже стремятся сказать новое слово, преодолеть привычные штампы, блеснуть оригинальностью. И если на таком фоне «Грузинская хроника XIX века» все же кажется фильмом усложненным, загадочным, тогда, видимо, «эстетика противопоставления» использована здесь в количестве чрезмерном, сверх нормы. И опять нужно задавать себе вопрос: почему это произошло? Чем такая сверхнормативность вызвана? Ради чего автор говорит с нами столь усложненным языком? Эта сложность тем более непонятна, что предопределяется она не самой запутанностью, эзотеричностью сюжетных ходов или отдельных кадров, а скорее их недоговоренностью, незавершенностью. Как разрешился конфликт крестьян с дельцами? Куда исчез главный герой? Эти и подобные вопросы продолжают мучить зрителя и после просмотра, заставляя считать картину неясной, загадочной.

Сюжеты о вторжении капитализма в патриархальные уголки обычно заражали ностальгией по старым добрым временам, которые уходят в прошлое и уже никогда не вернутся, а с другой стороны, вызывали гневное осуждение тех сил, из-за которых подобный уход и совершался. Благодаря недосказанности сюжетных линий режиссер «Грузинской хроники» отнимает у зрителя возможность вновь испытать, вновь пережить эти чувства. Он не ставит точки над «i», побуждая зрителя по собственному разумению докончить сюжетные линии, самостоятельно сделать выводы, не просто расчувствоваться, а поразмыслить. Иначе говоря, если «эстетика противопоставления» приводила в сюжетах о распаде извечного быта к одному и тому же эмоциональному результату, то Рехвиашвили посредством ее пытается получить результат качественно новый — не эмоциональный, а строго объективный; он сам хочет выявить глубинную суть столкнувшихся в конфликте сил и на такое выявление толкает зрителя.

Что касается этой сути, то первое представление о ней можно получить из малой, казалось бы, однако выразительной и тщательно разработанной оппозиции. В одной из сцен начальник канцелярии произносит перед Нико страстный монолог о кактусах. Они стоят в горшочках на окне начальнического кабинета, начальник их регулярно и старательно поливает. Студенту он патетически говорит: «Люблю я эти кактусы. Они неприхотливы и неподвижны. Им мало требуется воды и кислорода».

С другой стороны, все события «деревенской» части картины происходят на фоне пышной, буйной растительности. Ею окружен дом матери Нико; каких-то буйно разросшихся комнатных растений полно и внутри дома. Когда учитель показывает Нико класс, где мальчиком теперешний студент когда-то учился, мы видим на стенах пустующего помещения портреты видных деятелей грузинской истории и культуры, а из земляного пола уже пробилась неукротимая поросль каких-то растений.

Кактусы и деревенская растительность тем и противопоставлены, что первые — пассивные и непритязательные — готовы существовать в среде, искусственно для них созданной, они легко и безропотно поддаются манипулированию. Начальник столь патетически говорит о

кактусах потому, что они для него суть идеал подчиненного, неестественного, полностью отдавшегося на волю вышней власти бытия. Деревенская же растительность естественна, это неукротимая, не признающая никаких ограничений стихия. В таком контексте и сам лес, который стремятся вырубить дельцы, уже теряет свое практическое, экономическое значение, а становится как бы выражением сути крестьянской жизни, самой этой неукротимой, естественной стихией. Надеясь уничтожить лес, дельцы отнимают у крестьян не средства к существованию, а само это существование, саму суть, которой оно предопределялось.

Противоборство капиталистических отношений и патриархального уклада превращено режиссером в противоборство бытия естественного и неестественного. Естественным ощущается крестьянский извечный быт, антиестественны дельцы, канцелярия, город, сросшиеся между собой в некое нерасторжимое единство — начальник канцелярии оказывается пособником и приспешником дельцов, в одной из сцен оповещая их о действиях крестьянского ходатая; а единственная заметная жизнедеятельность города — это группы людей, спешащих в одном направлении: встречать прибывших дельцов. Нико, прогуливающийся в это

«Грузинская хроника XIX века».
Нико — М. Салуквадзе,
Девушка — Д. Харшиладзе

время с Девушкой, говорит ей: «Теперь в городе никого, кроме нас, нет». Люди города все без исключения соединились с дельцами.

Когда замещены определенные, историко-экономические понятия: «патриархальный уклад», «капиталистические отношения», то и сам конфликт превращается во вневременной, он теряет свой исторический характер. Этим и объясняется нехроникальность «Грузинской хроники» Рехвиашвили, ее принципиальная непривязанность к какому-либо конкретному времени и к какой-либо конкретной местности. Видимо, такая отрешенность и нужна была режиссеру для того, чтобы сильнее направить внимание зрителя на обобщенный, отвлеченный смысл происходящего в сюжете. Пожалуй, как раз противоборство естественного и неестественного способно служить, словом-магнитом, благодаря которому и можно представить картину Рехвиашвили как тщательно выстроенную и логическую.

Крестьянский мир в фильме твердо знает, что он естествен и что живет по законам естественным. Когда сельский учитель показывает Нико документы, согласно которым община владеет лесом, будущий ходатай замечает: «Здесь больше говорится о естественных, моральных правах» — и слышит ответ учителя: «Но эти права лежат в основе всего. Так издавна было». В число естественных законов входит бескорыстная помощь друг другу: деревенский лекарь Микел великодушно заботится о больной матери Нико и не хочет брать за это никаких денег. Естественные законы исключают возможность поживиться за счет другого, присвоить чужое имущество. Когда по дороге в деревню затерялся чемодан Нико, мать, утешая сына, говорит: «У нас здесь никогда ничего не пропадает» — и чемодан действительно находится. Согласно естественным законам каждый ощущает себя продолжателем дел предков. Отец Нико боролся когда-то за крестьянский лес, теперь эту миссию берет на себя сын. В кабинете начальника канцелярии Нико гордо заявляет о лесе: «Мы там живем. Там похоронены наши предки, поэтому голоса мертвых нужно считать, как и голоса живых». Нико выступает не столько от имени своих ныне живущих односельчан, но от длинной вереницы поколений, от всей истории крестьянства, насчитывающей столетия и тысячелетия. История эта для ныне живущих не ушла в прошлое, она активно присутствует в настоящем, принимает деятельное участие в злободневных событиях.

Что касается мира дельцов, канцелярии, города, то уже тарабарский, выдуманный режиссером язык, на котором произносит свою речь перед толпой горожан один из дельцов, превращает этих пришельцев в нечто неестественное, лишенное своей натуральной — временной и пространственной — среды. Но главный признак неестественного мира тот, что здесь нет истории... В канцелярии на стопке бумаг стоит современный, обычный в наши дни металлический чайник, примчавшиеся в город дельцы носят теперешние, выпускаемые легкой промышленностью костюмы; когда один из дельцов выступает перед крестьянами, на втором плане виден современный автомобиль. В тиши своего кабинета, слегка подкрепившись и тщательно вытерев руки, начальник канцелярии рассматривает в книге рисунок бельгийского сюрреалиста Рене Магритта (1898—1967) и радостно улыбается.

Детали эти, я думаю, отнюдь не призваны осовременить конфликт, дело здесь обстоит гораздо сложнее. Нынешние подробности для того далекого времени, для девятнадцатого века чужды и неестественны, так же, как чужда нашему времени проблематика вторжения капитализма в патриархальные углы. Благодаря разновременным атрибутам обе эпохи, столкнувшись в кадрах фильма, разрушают свою конкретность, узнаваемость; изображенный мир не принадлежит ни той, ни другой эпохе, он — вне времени, или точнее— над временем. Мир надвременный не может иметь истории, а потому он и неестествен, потому и резче отличен от мира крестьянского.

Для переформулированного, выраженного не в историко-экономических, а в обобщенных, отвлеченных понятиях конфликта необходим был иной центральный персонаж — не традиционный герой-идеалист, не такой, что выводился во многих книгах и фильмах. Там был

он непримирим, самоотвержен, патетичен и патетику свою сохранял даже в поражении. Поначалу Нико и ведет себя как традиционный герой-идеалист. В канцелярии он не просит, не унижается, Нико здесь тверд и непреклонен: «Если нам не оставят этот лес, он не достанется никому!» Ходатай выступает от имени естественных, извечных, незыблемых прав; он воплощает их собой, а потому и сам праведен, естествен, прям. Но все больше и больше убеждается Нико, что методы его ни к чему не приводят, а потому все чаще и чаще видим мы заступника у старой, полуразвалившейся городской стены, среди пышно разросшихся кустов — Нико все чаще охватывают приступы ностальгии по прежней среде.

Источник слабости Нико или, вернее, причина его поражения в том, что он хочет быть естественным в неестественном мире. Крестьянский ходатай в своем длинном черном пальто с горящими каким-то грустным светом глазами кажется нескладным и ненужным в пыльных каморках канцелярии, где копят бумаги, поклоняются бумагам, даже чтут бумаги. Пламенный студент ничего не может сделать, потому что говорит не на том языке, к которому здесь привыкли. По своим собственным правилам, он ведет игру не на своем поле — здесь широко пользуются финтами, обводками, ложными пассами, и в этих непонятных для него маневрах Нико теряется, его запал гаснет, а потому все чаще отправляется он к крепостной стене или даже в лес, где становится жертвой нанятых громил. Режиссер убежден, что традиционный герой-идеалист не преодолеет, ничего не изменит в неестественном мире, с которым вынужден столкнуться, а потому и удаляет его из действия.

До конца фильма мы так и не знаем, что стало с Нико после того, как разбойники бросили его в яму — скончался ли он там, в душной тьме, или спасся. И для персонажей картины, и для нас, зрителей, он исчез, растаял, растворился в небытии, по существу — стал небытием. Не стоит подозревать, что такой сюжетный ход продиктован режиссерским желанием поиграть в кошки-мышки, что это авторский произвол, поскольку здесь, в этом единственном случае, Рехвиашвили строго и беспрекословно традиционен. Сюжетный ход, по существу, заимствован из старинного, древнего жанра — плача, стенания (литературоведы обозначают его греческим термином «тренос»). Смысловым центром плача является фраза: «На кого ты нас покинул?», ее можно найти в тренах самых разных народов и племен. Нико не убит, не погиб, не сбежал, он именно покинул этот мир, оказался вне его — в ином пространстве, в ином измерении.

Основная стилистическая черта трена — гипертрофированность, чрезмерность. Враги, которые заставили героя покинуть мир, чрезмерно ужасны. В грузинской поэме XVII века «Мученичество царицы Кетеван» иноверцы, сжигающие на костре христианку-царицу, жестоки, беспощадны, как-то твердокаменно бесчеловечны; это темная, слепая, безликая сила. Именно такой силой и представлены дельцы в фильме Рехвиашвили — у них нет никаких иных побуждений, кроме страсти уничтожать, разрушать веками сложившееся.

Чрезмерно в трене и горе родных, близких, друзей оплакиваемого. После того как покинул он мир, свет для окружавших его померк, дальнейшая жизнь представляется мрачной и трагической, продолжать свое существование им будет крайне трудно, счастья и радости уже никогда они не испытают. У Шота Руставели это настроение выражено в одной из глав поэмы — глава так и называется: «Автандил в поисках Тариэла. Плач его и стенанья»:

> Потеряв его навеки, я душою оскудею.
> Без него ж любого друга уподоблю я злодею [1].

Финал «Грузинской хроники» весь выстроен не в интонации, но по логике этой обязательной части трена. Нико исчезает, и только тогда выясняется, насколько этот неумелый, ничего не добившийся герой необходим был всем остальным — без Нико они чувствуют себя потерянными, заблудшими. Девушка, симпатизировавшая студенту, дочь одного из чиновников, печально бродит по лесу. Будь жив Нико, может быть, и сложилось бы у них

[1] Перевод Н. Заболоцкого. Тбилиси, 1966, стр 188

счастье; будь он мертв — девушка приносила бы цветы на могилу, выплакалась и тем облегчила бы свое горе. Но Нико нет, а потому и нет никакой определенности — ни горя, ни счастья. И начальник канцелярии в лесу ищет Нико, ему тоже необходим крестьянский ходатай. Он был достойным противником — требовательным, решительным, не поддавался на хитрости и уловки; тем более лестно победить его своими испытанными иезуитскими методами, убедиться в силе этих методов — какой был противник, а все равно поддался. Но Нико нет — у начальника отняли его самую дорогую, может быть, даже любимую жертву, и начальник чувствует себя обманутым.

Больше всех Нико необходим крестьянам — и не потому, чтобы снова послать его с бумагами в город. Еще до того, как начал ходатай выполнять свою миссию, многие из крестьян уже избрали для себя совсем иной путь. В одной из сцен к учителю приходят двое парней с ружьями, дома у него сидят, не отложив оружие в сторону, готовые сейчас же пустить его в дело. В противоположность учителю, убежденному, что все должно решаться на основе извечных естественных прав, эти парни воспринимаются как сторонники немедленного и решительного действия. Но какой бы путь эти люди ни избрали после провала миссии Нико — продолжали бы по-прежнему

«Грузинская хроника XIX века»

нему ссылаться на закон и бумаги или прибегли бы к насилию, — в том и другом случае им одинаково нужен человек, который встал бы впереди, повел бы, оказался бы воплощением охватившего всех порыва. Но такого человека нет — он исчез, изъят из действия, а потому шеренга крестьян — с ружьями и без ружей — грозно движется по лесу, призывая своего заступника, ходатая. Но ответа нет, клики замирают в пространстве, которое герой покинул. Пусть бы он отозвался, сказал бы слово, явил цель и путь к ней, тогда их движение стало бы осознанным, приобрело бы смысл — сейчас оно его лишено...

Отношение к герою в самой картине двойственно: вернее, фильм задает две разные, абсолютно несходные, даже внутренне противоположные точки зрения на него. Во-первых, герой необходим, его ищут, и этот физически видимый поиск ощущается как синоним духовного «алкания» — персонажи картины не столько разыскивают Нико, сколько его «взыскуют». Ощущение это подкрепляется тем, что весь финал «Грузинской хроники XIX века» развернут по логике трена, плача о дорогом для всех существе, которое покинуло мир и тем самым привело всех в замешательство.

С другой стороны, режиссер отчетливо понимает внутреннюю слабость традиционного героя-идеалиста. Мир, который сотворен на экране (не говорю — воссоздан) — внутренне противоречив, неоднороден, распался на две зеркально противоположные зоны — сферу естественного и сферу неестественного, антиестественного. И тогда миссия героя не в том должна состоять, чтоб добился он какого-то практического, «вещественного» результата, а в том, чтобы преодолел внутреннюю противоречивость мира. Преодолеть противоречие можно в том случае, когда стоишь выше его, когда оказываешься сильнее каждой из сторон, а Нико полностью принадлежит к сфере естественной и потому ничего не способен сделать. Место победителя противоречий объявляется пустым, освобожденным, вакантным.

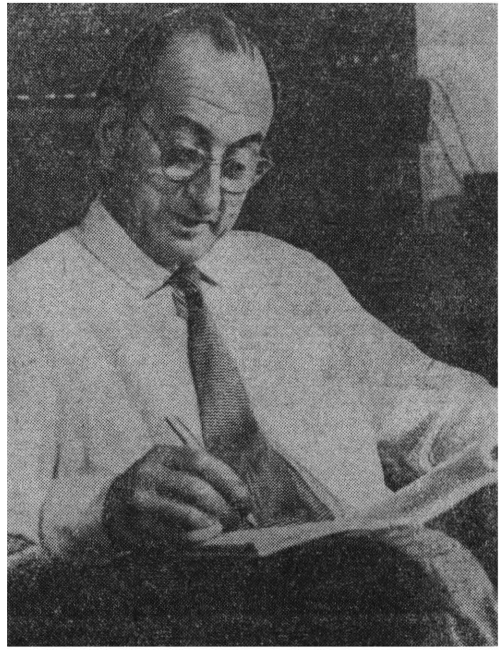
Вакантность места подчеркнута тем, что на роль героя автор фильма прочит человека извне, со стороны. Появившийся из далекого Петербурга студент, вкусивший там от наук и премудрости, заразившийся у Герцена крамольным духом, примеряет на себя миссию всеобщего заступника и вынужден ее сложить. Подлинный конфликт картины состоит не в борьбе крестьян с дельцами, а в необходимости идеального героя и вакантности его места. Решения этого конфликта режиссер принципиально не дает, передоверяя это решение зрителю. Более того — насильно заставляет каждого зрителя по собственному разумению развязывать проблему тем, что предлагает самостоятельно для себя выяснять — куда же делся Нико. Той же цели способствует и обильно использованная «эстетика противопоставления»: отнимая традиционный смысл у традиционных представлений и образов, разрушая неожиданными деталями привычные логические схемы, режиссер заранее препятствует тому, чтобы мысль зрителя скользнула по проторенному пути, воспользовалась бы готовыми ответами. Этой же цели служит и единственное место, где Рехвиашвили вполне традиционен — финал, выстроенный согласно композиции плача, трена. Ибо центральные для него смысловые моменты, а именно вопросы: «На кого ты нас покинул?» и «Как мы будем жить без тебя?» — не предполагают никакого однозначного ответа, они лишь фиксируют, акцентируют, выпячивают то состояние неопределенности, в котором находятся оплакивающие. Созданное «эстетикой противопоставления», подкрепленное в финале композиционной логикой трена состояние зрительской неопределенности есть заранее спланированное, запрограммированное свойство картины, служащее тому, чтоб зритель интенсивнее размышлял о сути, о внутренней конституции идеального героя, способного решать противоречия мира.

Но «неопределенность» картины, неоднозначность эпизодов и кадров сулит фильму нелегкую прокатную судьбу. А такая зрительская судьба фильма вряд ли может способствовать решению проблем, им поставленных.

К 80-летию со дня рождения М. И. Ромма

Благодарная память

Имя Михаила Ильича Ромма — одно из самых славных и чтимых имен советской кинематографии. Выдающийся кинорежиссер, замечательный педагог, крупный теоретик, публицист, общественный деятель, Ромм внес значительный вклад в социалистическую художественную культуру. Его фильмы «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году», поставленные по сценариям А. Каплера, открыли — вместе с картиной С. Юткевича «Человек с ружьем» — экранную Ленинниану и стали ее классическими, бессмертными образцами. Не утратили своего художественного значения и фильмы Ромма «Пышка», «Тринадцать», «Мечта», «Русский вопрос», «Секретная миссия». Важным явлением советского кино 60-х годов стала картина «9 дней одного года», влияние которой сказывается до сих пор. Широкую известность получили документальные ленты Ромма «Обыкновенный фашизм» и «И все-таки я верю», отмеченные подлинным новаторством, глубиной и остротой замысла, страстной публицистичностью. Огромен вклад в советское кино Ромма-педагога. Среди его учеников — Василий Шукшин, Реваз Чхеидзе, Андрей Тарковский, Григорий Чухрай, Александр Митта, Алексей Салтыков, Владимир Басов, Реваз Эсадзе, Виктор Туров, Джемма Фирсова, Георгий Шенгелая, Игорь Добролюбов, Сергей Соловьев, Андрей Смирнов, Борис Яшин, Вадим Абдрашитов и многие, многие другие.



М. И. Ромм

Лекции Ромма, изданные ВГИКом, его статьи, выступления — ценный вклад в советское киноведение.

Мы публикуем воспоминания о Ромме режиссёра Г. Чухрая, кинодраматурга А. Володина и оператора и режиссера Г. Лаврова, которые войдут в сборник, готовящийся издательством «Искусство».

Г. Чухрай

Пример М. И. Ромма

Нашим мастером он стал только на третьем курсе. До этого мы учились у Сергея Иосифовича Юткевича, но печальные обстоятельства времени заставили его уйти из института. Мы были привязаны к нашему мастеру, ценили его

высокую культуру и эрудицию, понимали, что в его лице мы имеем талантливейшего педагога, и, потеряв его, чувствовали себя сиротами. После двух с половиной месяцев неприкаянности и неопределенности мы узнали, что нашим мастером будет Михаил Ильич Ромм.

Помню, как своей быстрой походкой он вошел в нашу аудиторию, бросил на стол папку с «молнией» и прежде, чем начать говорить, внимательно оглядел всех сидящих. Признаюсь, я испытал некоторое разочарование. До этого я видел Михаила Ильича Ромма только на портретах и, может быть, оттого, что знал и любил его картины, представлял его гораздо более величественным. Тут же перед нами стоял человек с тонкими губами и длинной худой шеей и очень внимательно смотрел на нас сквозь толстые стекла очков. Во всем его облике не было значительности и торжественности, которых я ожидал.

Но вот он стал говорить, и все преобразилось. Оказалось, что у него сильный красивый голос, редкой выразительности манера речи и недюжинная воля, которую сразу чувствует аудитория.

Первые слова своей речи он посвятил нашему бывшему мастеру. Он очень верно и хорошо говорил о Юткевиче и об обстоятельствах, которые привели его, Ромма, в эту аудиторию. Его деликатность и доброжелательность, его мужественная прямота и смелость в этом вопросе сразу покорили нас. Это был первый урок этики, который преподал нам Ромм. Потом были другие уроки, и каждый из них был, как праздник. Сложнейшие вопросы искусства в его устах приобретали удивительную ясность. Обо всем он умел говорить просто и весело.

— Кто может быть режиссером? Каждый, кто не доказал обратного! Но быть режиссером и уметь снимать фильм — это не одно и то же. Если взять тридцать человек прямо на улице — вот стоит очередь на троллейбус, взять ее, привести во ВГИК и начать обучать, — то фильмы снимать научатся все, за исключением, может быть, одного-двух человек, просто больных или безнадежных в умственном отношении. Но режиссером станет не каждый из них, может быть, никто. Этому нельзя научить, но этому можно научиться.

И Ромм рассказал, как сам пришел в режиссуру, как пришли в кинематограф многие видные наши режиссеры. Это были увлекательные, блестящие по форме рассказы, из которых мы поняли, что настоящий режиссер — это не только талант, не только профессия, но и личность. Быть режиссером значит культивировать в себе личность. Мы все были влюблены в Ромма. Впрочем, нет. Влюблены — это не то слово. Мы были счастливы от того, что встретились с человеком такой значительности и такой красоты.

Когда уходили из аудитории, кто-то из студентов спросил его:

— Михаил Ильич, каким главным качеством должен обладать кинорежиссер?

Михаил Ильич улыбается:

— Когда-то Сергею Михайловичу Эйзенштейну задали аналогичный вопрос: каким качеством должен обладать кинематографический режиссер? Он, не задумываясь, ответил: «Бычьим здоровьем!»

— А вы как считаете?

— Я с ним совершенно согласен.

Все мы весело смеялись, видя в этом ответе лишь шутку. Смеялся и я. То, что я сам не обладаю бычьим здоровьем, казалось мне тогда несущественным. Однако вскоре мне пришлось узнать, как много истины заключалось в этой шутке.

Я, вероятно, не стал бы режиссером, если бы не Михаил Ильич Ромм.

На фронте я был тяжело ранен. Осколки снаряда часто давали о себе знать, но я храбрился, пока однажды прямо со съемки своего дипломного фильма не угодил в госпиталь. Когда же после лечения я вернулся в институт, чтобы продолжить прерванную работу, оказалось, что наши декорации давно сломаны, а на их месте стоят другие; актеры получили приглашения и разъехались на свои съемки; группа давно расформирована, и продолжать работу негде, не с кем и не на что.

— Все кончено! — сказали мне на учебной киностудии. — Поезд давно ушел!

— Что же мне делать?

— Обратитесь в деканат.

В деканате только разводили руками.

А к этой беде прибавилась еще одна. Чтобы содержать семью, я должен был работать — руководить коллективом самодеятельности. Но из-за болезни я потерял и эту работу. Беда не ходит в одиночку — отворяй ворота.

Чтобы расплатиться с долгами, я продал свою шинель и стал искать другую работу. Больше продавать было нечего.

И вдруг — телеграмма из Белгорода-Днестровского. От Михаила Ильича Ромма. Он приглашает меня на картину своим ассистентом. Если я согласен, то должен явиться на «Мосфильм» к заместителю директора съемочной группы Оганесову для оформления документов и получения билета до места съемок. Согласен ли я? Да я чуть не задохнулся от счастья! Работать с Михаилом Ильичом, наблюдать его на съемках, учиться у него, к тому же еще и получать зарплату — это было каким-то чудом. Об этом я мечтать не мог! Не раздумывая ни минуты, я отправился на «Мосфильм». По дороге меня охватили сомнения. А вдруг это чей-то розыгрыш? Приеду к Оганесову, а тот обо мне и слыхом не слыхал. Мне стало жутковато.

Но Оганесов принял меня любезно, быстро оформил документы, и в тот же день я выехал в Белгород-Днестровский, где на территории старинной крепости Аккерман Михаил Ильич снимал эпизоды своего фильма «Адмирал Ушаков».

От администратора, который встретил меня на вокзале и привез на съемочную площадку, я успел узнать, как получилось, что Михаил Ильич решил пригласить меня на работу. В его картине снимался актер Павел Шпрингфельд. Михаил Ильич знал, что он участвовал в съемках моей дипломной короткометражки, и поинтересовался, как идут наши дела, а Шпрингфельд рассказал ему о моих злоключениях. Взять меня на работу было непросто — дирекция «Мосфильма» отказывалась дать дополнительную штатную единицу, но Михаил Ильич настаивал на своем и в конце концов добился разрешения пригласить меня на договор.

Я был бесконечно благодарен Ромму.

— Хорошо, что приехали! — сказал Михаил Ильич, когда я подошел к нему, и тут же представил меня операторам. — Это Гриша Чухрай, мой ученик.

Я хотел было поблагодарить его за все, что он для меня сделал, но он перебил меня.

— Как ваше здоровье?

— Спасибо, хорошо. Совсем хорошо.

— Вот и прекрасно, — сказал он строго. — Устраивайтесь и приступайте к работе. Я очень нуждаюсь в вашей помощи.

Последняя фраза ошеломила меня. Я понимал, что это он из деликатности, что ему не хотелось бы выглядеть в данном случае благодетелем ни перед другими, ни перед самим собой, и, выручая меня из беды, он представлял дело так, как будто не я, а он нуждается во мне. Я решил, что разобьюсь, но оправдаю его доверие.

С утра до вечера я носился по съемочной площадке, выполняя многочисленные задания второго режиссера: следил за тем, как одеты участники массовки, помогал размещать солдат на стенах крепости, показывая, как надо изображать ранение или смерть в бою. Я старался быть как можно дальше от глаз Ромма, опасаясь, что мое усердие может быть не так понято. Через несколько дней Михаил Ильич подозвал меня к камере.

— Чем вы там занимаетесь на стенах? — спросил он.

— Выполняю задания второго режиссера.

Ромм серьезно оглядел меня с головы до ног.

— Этак вас загоняют, и вы ничему не научитесь, — сказал он, улыбнувшись. — Постарайтесь быть у камеры. Здесь вам будет полезней, да и работы для вас хватит.

В разгаре сложнейших съемок, на которых он смертельно уставал, а после должен был еще работать над сценарием, он все же находил время думать о том, чтобы его ассистент получил для себя максимум пользы!

Я стал работать у камеры. Дел мне действительно хватало. Пригодился и мой военный опыт. Если для сугубо штатских помощников Михаила Ильича просьба оператора передви-

«Пышка». Рабочий момент

нуть шеренгу солдат на три шага вправо представляла труднейшую задачу и, не зная, как с ней справиться, они бросались к строю и буквально руками принимались переставлять каждого солдата, — мне достаточно было нескольких секунд, чтобы при помощи строевых команд произвести любое построение. Работа пошла быстрей и слаженней. Я был счастлив. Ежедневно я мог наблюдать Михаила Ильича в работе. Это была прекрасная школа режиссерского мастерства и режиссерской этики.

Стиль работы Ромма не съемочной площадке разительно отличался от того, что мне довелось наблюдать в других группах. Здесь не слышно было крика, выговоров, нотаций! Со всеми членами группы Ромм был вежлив, доступен и прост. Однако я не помню, чтобы Ромм был с кем-нибудь фамильярен, не помню, чтобы кто-либо позволил себе быть фамильярным с ним. Его простота не была той простотой, про которую в народе говорят, что она хуже воровства. Он был прост, как может быть прост только умный, очень содержательный и очень добрый человек, который знает себе цену и не видит причины не быть самим собой. Он был тем, кем был. Он был Роммом. Его деликатность и простота были проявлением уважения к людям и к самому себе.

Я не помню, чтобы он когда-либо сделал замечание актеру во всеуслышание, через всю площадку, как это делалось, да и теперь нередко делается в иных группах. Подойдет, бывало, к актеру и о чем-то говорит с ним вполголоса, потом возвращается к камере и объявляет съемку. Смотришь, актер заиграл по-другому.

— Работа с актером — процесс интимный. Он требует душевного контакта, — говорил Ромм. — Неверно, что актер на театре общается только со своими партнерами, не менее важно общение со зрительным залом. Спросите у театральных актеров, и они вам скажут, как это важно. В кинематографе зал заменяет один-единственный человек — режиссер. Как же играть, если режиссер груб, не уважает, не любит актера?

И на съемках и после съемок Михаил Ильич активно общался с актерами; делился с ними мыслями, рассказывал им интересные истории. Ромм был на редкость интересным собеседником. Природа щедро наградила его ясным умом, неистощимым юмором, прекрасной памятью. Низкий красивый голос и манера говорить, подчеркивая какое-то одно важное слово, придавала его речи необычайную конкретность и особый, только одному ему присущий колорит. И рассказчиком он был превосходным! Среди актеров есть прекрасные рассказчики — это естественно. Но я не знаю

никого, кто бы так рассказывал, как Михаил Ильич Ромм! Он рассказывал занятные истории о своих начальниках, о своих коллегах-режиссерах. Было смешно, иной раз грустно. Но не было в этих историях ни злости, ни зубоскальства, ни пошлости. Так смеяться могут лишь очень добрые и талантливые люди.

Он восторгался темпераментом и самобытностью Пырьева:

— Талант так и прет из него! — говорил он про Ивана Александровича, — энергия просто невиданная! Он не остановится, пока не упадет! И упадет-то не от усталости — он двужильный, а так: лопнет жила, и все!..

Очень похоже изображал Ромм Александра Петровича Довженко, которого считал художником великим. Восторгался его картинами, особенно раннего периода. Говорил о Всеволоде Илларионовиче Пудовкине, о его феноменальной памяти, о своеобразии его натуры. Еще чаще — о Сергее Михайловиче Эйзенштейне. Влияние мощной личности Эйзенштейна испытывал Ромм всю свою жизнь. Но и об Эйзенштейне, как и обо всех других, Михаил Ильич говорил всегда с юмором. Рассказы его были полны ума, наблюдательности, веселья и артистичности. Ромм умел восхищаться людьми. Прекрасная человеческая скромность великолепно сочеталась в нем с высоким чувством достоинства. А посмеяться он любил и я не знаю другого человека, который так весело умел смеяться над самим собой. В рассказах о себе Ромм часто оказывался в смешном или даже глупом положении, совершал неловкости, говорил невпопад. Но удивительно, от этого Ромм еще больше вырастал в глазах своих слушателей. Он не любил и, пожалуй, стеснялся величия, человечность была его идеалом.

●

Снимали в ночную смену. Был снят далеко не первый дубль, но Михаил Ильич все еще не был доволен. Сцена не получалась.

— Не то, не то! — говорил Ромм с огорчением. — Слишком серьезно.

— Но мы ведь не мальчики. Всем нам под сорок... — возразил один из актеров.

— В одном из моих фильмов снимался известный театральный актер. Ему тогда было 82 года, но держался он молодцом. Вообще человек он был интересный, с богатой и очень авантюрной биографией. Однажды он спросил меня о другом актере, который тоже снимался у нас: «Мишенька, а сколько ему лет?» «Шестьдесят один», — ответил я. Актер мечтательно улыбнулся, посмотрел на коллегу и сказал очень искренне: «Счастливый возраст!»... Когда вам будет действительно сорок, вы поймете, что это не так много, а в пятьдесят вы будете уверены, что сорок — счастливейший возраст в жизни человека... да и в шестьдесят будете уверены, что все самое лучшее — впереди.

И Михаил Ильич рассказывает увлекательную историю, как этот актер с каким-то веселым корнетом выдали себя за хозяев и продали богатому американцу дом московского генерал-губернатора.

Все мы с огромным удовольствием слушали этот рассказ, но меня тревожила мысль о том, что пока мы смеемся, уходит драгоценное съемочное время.

Окончив под дружный хохот свой рассказ, Михаил Ильич попросил поправить на актерах грим и приготовиться к съемке.

— Вас, должно быть, удивляет, что я трачу столько времени на рассказы?

— Да, — признался я.

— В создавшейся ситуации это очень полезно, даже необходимо и для актеров, и для меня. Люди устали от многократного повторения и начинают терять свежесть ощущения ситуации. Свои слова они произносят механически и перестают воспринимать то, что говорят их партнеры. Я тоже теряю остроту восприятия. Сколько ни повторяй — дальше будет все хуже. Но если отвлечься от сцены, поговорить о чем-нибудь другом, еще лучше — посмеяться, то острота восприятия быстро восстановится. Кажется, что это потеря времени, а в действительности только выигрыш. Если бы я объявил перерыв, актеры бы разбрелись, стали бы отдыхать и совсем потеряли бы форму. А так они здесь отдохнули. Да и я могу продолжать работу.

Ромм вовсе не обязан был объяснять ас-

систенту мотивы своих поступков. А вот он захотел это сделать и объяснил. И я на всю жизнь запомнил этот урок.

Запомнил я и другие человеческие уроки Ромма.

В те времена тонирование сцен не практиковалось. Считалось, что тонированием нельзя добиться от актера той трепетности, которая возникает в его речи непосредственно на съемке, да и технических возможностей для тонирования тогда не было. Все сцены снимались синхронно, и проблема тишины в павильоне стояла очень остро. Один посторонний звук, еле заметный шумок могли испортить целую сцену. Известны случаи, когда на этой почве возникали крупные конфликты.

Один из таких конфликтов произошел на съемках у Ивана Александровича Пырьева. Иван Александрович добивался какого-то очень важного для фильма эффекта и, наконец, добившись, объявил съемку, но посреди сцены послышался какой-то странный звук, похожий на хрюканье. Пырьев прекратил съемку и стал выяснять, кто шумел. Все вокруг только пожимали плечами. Снова стали готовить кадр, снова объявили съемку, и опять, как и в первый раз, в самый разгар сцены послышался тот же странный звук. Пырьев был вне себя. Он искал хулигана, но не мог найти. Он ругался, поносил всех на чем свет стоит и, наконец, решил сам подкараулить виновника. Он дал команду снимать, но камеру не включил, и пока актеры играли сцену, бдительно наблюдал за всеми. На сей раз виновник был обнаружен. Это был дежурный пожарник. Он стоял наверху, на колосниках, и оттуда наблюдал съемку. Пока шла репетиция и было шумно, он бодрствовал, но, когда начиналась съемка и наступала тишина, утомленный ночным бдением пожарник засыпал и во сне начинал храпеть. От этого храпа он сам просыпался и, дико тараща глаза, смотрел вокруг.

Иван Александрович Пырьев изрек все известные ему проклятья и, схватив свою толстую палку, погнался за пожарником. Тот в ужасе бросился прочь.

Потом сам Иван Александрович, смеясь, рассказывал, как бежал за пожарником по пустым коридорам «Мосфильма» и очень жалел, что тому удалось запереться в уборной и таким образом избежать расплаты.

Очень похожая ситуация повторилась однажды на съемке у Ромма. Один из эпизодов фильма был задуман как ряд отдельных маленьких сцен, появляющихся из наплыва в наплыв. Можно было снять каждую из этих сцен отдельно, а наплывы осуществить лабораторным путем, но качество изображения при этом сильно бы пострадало. Решено было осуществить наплывы прямо на съемке при помощи камеры. Это обещало дать высокое качество изображения, но было связано с большим риском: если хоть в одной сцене будет брак, все надо будет начинать сначала. Решено было пойти на этот риск. Первая, вторая и третья сцены прошли благополучно. Но во время исполнения последней сцены, как раз на реплике актера, раздался резкий звук. Случилось то, чего все опасались, — пленка была загублена, два дня работы пошли в мусорную корзину. Михаил Ильич побледнел. Все с ненавистью смотрели на старика из массовки, который поспешно поднимал с пола очки. Во время съемок он, очевидно, задремал — съемка была ночная — и очки свалились на гулкий пол декорации. Глаза Ромма гневно блеснули. Он сорвался с места и метнулся к старику. Старик с испугом смотрел на Ромма.

— Милый мой! — сказал Михаил Ильич с чувством. — Ну нельзя так!

И, огорченный, отошел в сторону. Помню, что тогда нам всем было жалко Ромма, но мы восхищались им: он не мог ни обидеть, ни оскорбить старика. Вообще он очень чутко относился к актерам. Впрочем, он не был ни благостным, ни добреньким. Во многих случаях, когда это было необходимо, он был тверд и бескомпромиссен.

Был случай — еще на картине «Тринадцать». Картина снималась в пустыне, в очень трудных условиях, и был там, по общему согласию, введен «сухой закон». Однажды, еще в начале съемок Михаил Ильич заметил, что актер, исполнитель одной из главных ролей,

явился на съемочную площадку в нетрезвом виде. Он сделал актеру серьезное замечание и обещал, что, если подобное повторится, тот будет немедленно отправлен в Москву. Актер только улыбнулся:

— Теперь не отправишь. Я уже снялся в нескольких сценах. Не переснимать же все заново. Придется тебе терпеть меня до конца!

Михаил Ильич ничего не ответил.

На следующий день актер опять вышел на съемку навеселе. Михаил Ильич помрачнел. А актер, довольный своей неуязвимостью, нахально вошел в кадр. Его забавляла беспомощность Ромма. Другие актеры тоже посмеивались. «Сухой закон» и авторитет Ромма в этом вопросе сильно пошатнулись.

Во время съемки, когда все увлеклись игрой, Ромм крикнул актеру:

— Басмачи стреляют! Падай!

Актер ловко упал на песок.

— Стоп! — скомандовал Ромм и строго сказал актеру: — Теперь ты убит и можешь ехать в Москву. Твоя роль кончилась.

Это был хороший актер, и роль у него была большая, но Ромм пожертвовал и тем и другим. Он понимал, что без железной дисциплины он не снимет фильм, и поступил со всей принципиальной строгостью. Пригодился военный опыт — он был командиром Красной Армии во время гражданской войны.

●

Оставалось снять одну небольшую сцену фильма «Адмирал Ушаков», и съемка объекта была бы закончена, но случилось так, что актер, на которого рассчитывала группа, утренним поездом не приехал. Решили ждать. Прождали несколько часов, но и следующим поездом актер не прибыл. Тогда решено было направить ассистента по актерам Тасю Цветкову в Симферополь с тем, чтобы она нашла и привезла на съемку местного актера. Было уже далеко за полдень, когда она возвратилась в Ялту с актером. В своем театре он занимал одно из ведущих мест, но в кино никогда не снимался и был смущен тем, что его на ходу схватили, посадили в машину, привезли на съемочную площадку, не разъяснив толком, что ему предстоит играть.

— Это так неожиданно, — говорил он смущенно. — Я просто растерян...

Михаил Ильич поспешил успокоить его:

— Что поделаешь? И на театре бывают срочные вводы в роль... — Ромм указал на баржу, на которой размещалась декорация палубы флагманского корабля. — Эта посудина уходит от нас ночью. Если мы не снимем сегодня сцену, мы уже никогда не сможем ее снять. Вот мы и обратились к вам за помощью.

— Но я даже сценария не читал.

— От вас потребуется очень немного. Вы — курьер, прибывший к Ушакову от царя Павла. Вы подниметесь по этому трапу на палубу, изысканно поклонитесь Ушакову — его играет артист Переверзев, — произнесете несколько слов приветствия и подадите пакет адмиралу. Вот и все.

Актер, как мне показалось, был несколько разочарован простотой задачи, сказал, что ему все ясно, взял текст приветствия и отправился на грим.

Солнце быстро катилось к закату, съемочного времени оставалось мало. Чтобы выиграть время, мне было поручено организовать действия матросов и офицеров на втором плане. Наконец явился актер в костюме и гриме. Михаил Ильич осмотрел его и остался доволен. Началась последняя репетиция перед съемкой. Актер проделал все, что от него требовалось, изящно и даже с блеском, только текст он помнил нетвердо, и Ромму пришлось в одном месте поправить его.

— Съемка!

Зашипели и зажглись осветительные приборы, пиротехники пустили в ход свои дымовые шашки.

— Аппаратная, мотор!

Подбежала какая-то девушка и щелкнула у самого носа актера хлопушкой.

— Начали!

Но актер оставался на месте: он растерялся.

— Стоп! — скомандовал Ромм и мягко спросил актера: — Вас, вероятно, выбила из состояния наша специфика?

— Да, Михаил Ильич, очень непривычно, — актер смущенно показал на хлопушку.

М. Ромм (справа) и Л. Висконти

— Хорошо, мы хлопнем в конце съемки, — согласился Ромм. — Нашим актерам она не мешает. Многие даже не могут без хлопушки играть. Она мобилизует. Вы готовы?

— Да.

— Аппаратная, мотор!.. Начали!

Актер поднялся по трапу на палубу, изысканно поклонился Ушакову, помолчал, потом повернулся к Ромму:

— Ради бога, простите! Я забыл текст.

— Ничего. Не смущайтесь, это бывает. Помогите актеру!

Режиссер-практикант Катя Народницкая поднесла листок с текстом. Актер принялся повторять его, шевеля губами. Ромм терпеливо ждал.

— Я готов, — сказал наконец актер.

Начали снимать. И опять все шло хорошо до злополучной фразы приветствия. Здесь актер опять смешался и назвал Ушакова «императорским величеством». Кто-то в массовке хихикнул. Актер смутился и побледнел.

Потом повторили еще несколько дублей, но ни в одном он не мог произнести без ошибки злополучную фразу. Чем дальше, тем безнадежней были его попытки. Он стыдился своей беспомощности и негодовал на себя; между тем съемочное время приближалось к концу — солнце скатывалось к горизонту и окрашивало сцену в красный цвет. Оператор нервничал. Положение казалось безнадежным.

Среди актеров, работавших на втором плане, был опытный кинематографист, который считал, что эту роль он сделал бы быстро и хорошо. Когда он сказал мне об этом, я даже удивился, как это раньше не пришло никому в голову. Его даже гримировать не надо было — просто переодеть в костюм, и сцена была бы снята. Но он стеснялся сказать об этом Ромму и попросил это сделать меня.

Ромм с удивлением посмотрел на меня.

— А как же этот актер? Нет, так нельзя!

Он недовольно нахмурился. Я что-то пролепетал: мол, время уходит, а он все равно ничего не сделает.

Ромм помолчал, потом решительно сказал мне:

— Вы вот что: возвращайтесь на свое место и не обижайтесь, если я вас стану ругать.

Я возвратился на место, а Ромм объявил съемку. Но едва актер начал действовать, Ромм крикнул: «Стоп!» и набросился на меня с упреками:

— Ну что вы там творите, Гриша? Как у вас работает второй план? Почему вы не выполняете то, что вам говорят?! Это в конце концов возмутительно! Вы срываете мне съемку!

Группа опешила. Никто не видел Ромма в таком гневе. Все подавленно молчали. Я помнил его предупреждение, но голос его звучал так убедительно, а очки так грозно блестели, что я подумал, что и в самом деле он недоволен мной, и стал оправдываться.

Ромм только отмахнулся.

— Не надо мне ваших оправданий! Съемка!

Включили камеру, и актер проиграл всю сцену до конца, ни разу не запнувшись, не перепутав текста.

— Стоп! У вас все в порядке?

— Да, Михаил Ильич, — ответил оператор.

— Спасибо! Съемка закончена!

— Как? Уже? — удивился актер.

— Вы прекрасно все сыграли, — похвалил его Ромм.

Актер с облегчением вздохнул:

— Это я, Михаил Ильич, с испугу...

За ужином Ромм весело подтрунивал надо мной, очень похоже показывая, какой у меня был вид, когда он набросился на меня с упреками. Потом серьезно сказал:

— Есть люди, которые считают, что ради хорошего фильма можно идти на всевозможные издержки и компромиссы, даже на компромисс с собственной совестью. Я так не считаю. Никакой фильм не стоит того, чтобы обижать человека, не считаться с его здоровьем, тем более с его человеческим достоинством. Вообще работа актера в кино — тяжкий и опасный труд, многие не понимают этого и совершенно не считаются с актерами. В кино актер очень беззащитен, он зависит от всех: от дирекции, от оператора, от своего партнера, от случая, от сценария. Хорошо еще, если режиссер попадется хороший, а если дурак и самодур?.. На театре легче. Театральный актер зависит от режиссера только до поднятия занавеса, а начался спектакль — и он может играть так, как считает нужным: там есть объективный судья — публика. Наш актер лишен такой возможности. Начнет играть по-своему, не так, как сказал ему режиссер, тот остановит камеру, и все. Если режиссер глуп и бездарен, ничто не поможет актеру; ни мастерство, ни талант, ни опыт — будут выбраны не те дубли, будут приняты не те интонации, и роль, а с ней и актер будут погублены. Нет ничего отвратительнее режиссера-хама. Один такой хвастался. — Ромм преображается и удивительно точно показывает знакомого режиссера. — Метод Станиславского, метод Станиславского. У каждого свой метод. У вас свой, у меня свой... А что делать, если актер не играет? Все, лишь бы играл!.. Снимаю я сцену. Замысел гениальный. Бал, все танцуют, всем весело, героиня тоже танцует, а на глазах слезы. Блеск!.. Начинаю снимать — ничего не получается, актриса не тянет. Роскошная внешность и все такое, но слез ни в одном глазу! Объясняю, упрашиваю, сам чуть не плачу, но толку чуть. Ну, думаю, дубина ты этакая, я тебя сейчас раскачаю, ты у меня заплачешь!.. Даю команду приготовиться к съемке, подхожу к ней и, знаете, даю оплеуху! «Метод физических действий!» Она смотрит на меня, хочет что-то сказать... вдруг подбородочек задрожал и — слезы! Полные глаза слез! Кричу: «Камера!» Снимаем. Блеск!

Все смеются. Я тоже. Ромм перебрасывает из угла в угол рта погасшую папиросу. Грустно смотрит в сторону моря. Потом неожиданно говорит:

— Нам совершенно необходим свой союз. Актеры должны иметь возможность сообща защищать свои права.

Он увлекается и начинает развивать мысль о том, каким должен быть Союз кинематографистов, как его следует организовать и как он сможет способствовать прогрессу советского кинематографа.

●

Группа торопилась. На следующий день предстояло выехать в Сурож, куда уже были направлены техника и войска. В разгар съемки меня подозвал к себе Михаил Ильич.

— Я хотел бы оставить вас со вторым оператором здесь, — сказал он. — Нужно снять несколько кадров. Мы в суете упустили их из вида.

Он открыл сценарий и, отметив в нем номера кадров, которые надлежит снять, отдал его мне.

— Вы в курсе дела. Снимайте так, как счи-

«9 дней одного года». Рабочий момент. М. Ромм, А. Баталов, Т. Лаврова (справа налево)

таете нужным, — сказал он. — Помните только, что эти кадры по ритму должны смонтироваться с тем, что мы уже сняли. Старайтесь не выйти за пределы метража.

На следующий день группа выехала в Сурож, а мы со вторым оператором Сергеем Шемаховым вышли на съемку.

Это были первые кадры, которые я снимал для настоящего фильма. Естественно, я волновался невероятно. Впрочем, скоро, увлекшись работой, я забыл о своем волнении. Через три дня мы догнали нашу группу, отправили отснятую пленку в Москву и стали ждать. Наконец, пришел материал. Ромм обычно смотрел материал не келейно. Если позволяли размеры зала, присутствовать на просмотре имел право любой член группы. В этот раз в зале было людно.

Всем хотелось посмотреть, что же мы наснимали. Сначала пошел основной материал, а потом уже наш. Михаил Ильич похвалил его, но сказал, что в фильм он пойти не может. Я был невероятно удручен. Заметив это, Михаил Ильич сказал мне:

— Вы напрасно огорчаетесь, Гриша. Сняли вы все действительно хорошо.

— Но ведь вы не берете это в фильм!

— Вы что же, думаете, что я похвалил материал из «педагогических соображений»? — Мне показалось, что Михаил Ильич даже рассердился. — Самая лучшая педагогика — говорить правду. Вы сняли хорошо, но это другая ткань. У вас свой почерк, он совсем не похож на то, как снимаю я. И это хорошо. Я бы был очень огорчен, если бы мои ученики были похожи на меня. Двадцать маленьких Роммов — это даже противно, вы не находите? А старались вы не зря — смонтируете этот материал и представите его на защите диплома!

Так, благодаря Михаилу Ильичу, я получил материал, который смонтировал и представил в качестве дипломного фильма.

После защиты диплома меня оставили в Москве, в штате «Мосфильма», но я хотел поехать на родину. В Киеве на киностудии я проработал два с половиной года, но перспектив на самостоятельную постановку у меня не было. Тогда я согласился на сценарий, который мне предложила Одесская киностудия. Сценарий был далеко не совершенный, но мне казалось, что с помощью автора его можно значительно улучшить. У меня на этот счет были конкретные предложения, автор сначала согласился с ними, но потом передумал. Снимать по сценарию, каким я располагал, было бы самоубийством. Я отказался от постановки.

Случайно в это время Михаил Ильич оказался в Киеве. Узнав от меня о моих делах,

он спросил, есть ли у меня другие намерения. У меня такие намерения были. Я рассказал ему о том, что предлагал руководству Киевской студии поставить фильм по повести Б. Лавренева «Сорок первый», но мне отказали.

— Их, очевидно, смутило, что такой фильм уже был, — сказал Михаил Ильич.

— Нет, о фильме Протазанова речи не было.

— Что же вам сказали?

— Директор студии побранил меня за недомыслие: «Вас же учили во ВГИКе, тратили государственные деньги, а вы такое предлагаете! Ну сами подумайте: зачем нам на Украине верблюды?..»

Ромм невесело посмеялся, одобрил мое решение не снимать фильм по нелюбимому сценарию и уехал в Москву. А через несколько дней я получил телеграмму от Ивана Александровича Пырьева, который был в то время директором киностудии «Мосфильм». Он приглашал меня на переговоры в Москву. Через четыре дня я уже был зачислен в штат «Мосфильма». Мне была поручена постановка фильма «Сорок первый». Ее я осуществлял в объединении, которым руководил Ромм. «Балладу о солдате» и «Чистое небо» я также снимал в этом объединении...

Многие известные сегодня кинематографисты — режиссеры, сценаристы, актеры — могли бы рассказать аналогичные истории о том, как помог им появиться в кинематографе, стать на ноги Михаил Ильич Ромм.

...Снимать картины, работать в Союзе кинематографистов, одним из инициаторов которого он был, читать лекции, писать статьи — на все это нужно было время и много душевных сил, ибо все, что делал Ромм, делалось им с невероятной отдачей.

Однажды в своем дневнике я записал: «Ромм — явление эстетическое. Общение с ним возвышает душу». Я уверен, что тем, кто знал Михаил Ильича, эта запись не покажется высокопарной. Красота вообще явление редкое. Нравственная красота Ромма была редчайшего свойства. Он был умен без зауми, прост без фамильярности; и не было в его шутках ни тени пошлости, а в его поступках — ни тени суетности. Он не «проявлял заботы», а заботился, не «оказывал внимания», а внимательно относился к людям. Вокруг него как бы образовывалось моральное поле, которое делало окружающих богаче, честнее, чище. Мы так привыкли восхищаться им, что, когда он проявлял обычную для человека слабость, это удивляло и даже обижало. А он был человеком, и ему были присущи минуты слабости.

Хоронили Игоря Андреевича Савченко. Ромм стоял в почетном карауле с красно-черной повязкой на рукаве. Лицо его было бледно. Я не знаю, в каких он был отношениях с Игорем Андреевичем. Только несколько раз на съемках он сетовал на то, что Савченко мешают снимать фильм «Тарас Шевченко». Какой-то высокопоставленный товарищ, считающий себя большим знатоком биографии украинского поэта, без конца манежил режиссера, останавливал его картину, заставлял переделывать сцены и эпизоды. Игорь Андреевич тяжело переживал это и в конце концов заболел.

— Самые опасные для искусства люди — это «специалисты», — говорил Михаил Ильич. — Когда вышел «Потемкин», мир был потрясен новаторством Эйзенштейна и величием нашей революции, и только матросы «Потемкина» никак не хотели признать картину. Знатоки морской службы, они заметили, что койки не так подвешены и бескозырки актеры носят не так, и из этого заключили, что все в фильме неправда, все ложь! Они требовали наказать режиссера. Если бы они могли, они разорвали бы и сожгли дотла фильм, который помог им войти в бессмертие.

Я вспомнил эти слова, глядя на то, как сменялся караул у гроба Игоря Андреевича Савченко...

Михаил Ильич, все такой же бледный и сгорбленный, дал дежурному распорядителю снять со своей руки траурную повязку и направился из зала в фойе. В дверях он покачнулся и схватился за косяк. К нему подбежали, помогли сесть. Кто-то принес воды, у ко-

го-то оказался нитроглицерин. От воды Михаил Ильич отказался, взял таблетку, положил под язык. Отдышавшись и придя немного в себя, сказал с наигранной веселостью:

— Ничего, ребята! Скоро все будете снимать самостоятельно! Мы взяли хороший темп на вымирание...

Это было нехорошо, не по-роммовски. Даже теперь, вспоминая эту фразу, я с обидой думаю: ну зачем же он так?!

Сколько я помню Михаила Ильича, он всегда был окружен молодыми людьми — не почитателями, не угодниками, а учениками, видевшими в нем своего учителя в самом высоком смысле этого слова. Они тянулись к нему потому, что верили и уважали, потому, что знали, что Ромм не останется равнодушным, не отстранится, не отделается ничего не стоящей похвалой. Он скажет то, что думает, если поверит в тебя, то поможет, если почувствует фальшь — отругает. Отругать Ромм тоже умел — не терпел цинизма, приспособленчества. К таким был строг и холоден. Естественно, это не всем нравилось. Говорили, что Ромм помогает любимчикам. Ромм только посмеивался:

— Помогать надо талантливым, — говорил он, — посредственность прорвется сама!

Деятельный, остроумный, внимательный, он выходил из монтажной и сразу оказывался в кругу молодых режиссеров, многие из которых и не учились у него в мастерской, но искали у него поддержки. Он выслушивал, расспрашивал, тут же, на подоконнике, писал кому-то рекомендательные письма, брал для прочтения сценарии или бросался к телефону, чтобы отстаивать перед начальством право молодого человека на постановку.

Однажды в Италии, на Неделе советского фильма, корреспонденты спросили Ромма, чем объясняется его постоянная забота о молодежи? Он ответил:

— Все свою жизнь я отдал советскому кинематографу. Мне небезразлично, кто будет работать в нем после нас.

Михаил Ильич Ромм честно поставил свое творчество на службу строительству нового общества, в торжество которого он верил.

Все его фильмы полны гражданского пафоса, все отмечены печатью таланта и высокого мастерства. Однако творческий путь его не был сплошным триумфом. Стараясь быть полезным своей стране в непростое и нелегкое время, Ромм постоянно находился в поиске, пробовал различные пути. Может быть, от этого его фильмы столь разительно отличались друг от друга. Были среди них и подлинные шедевры, были, по его масштабам, и неудачи. Но не было другого режиссера в нашем кинематографе, который бы с такой искренностью и мужеством критиковал самого себя. Критика эта не была самобичеванием — Ромм не мог не понимать, что то, что он считал для себя неудачей, было недостижимым уровнем для десятков других режиссеров. Не мог он не понимать и того, что его самокритику кое-кто воспринимал как слабость и злорадствовал. Такие люди всегда были и есть. Но Ромм предъявлял к себе другие требования. Он был далек от суетной мелочности. Подняться над самим собой удается очень немногим — для этого нужны и мужество, и высокая вера в свои принципы, для этого нужна другая система ценностей, чем та, которой привыкли пользоваться многие из нас.

Наиболее значительными в творчестве Михаила Ильича Ромма являются, на мой взгляд, те фильмы, в которых выразились черты его собственной личности. «Пышка», «Тринадцать», «Мечта», «9 дней одного года» были великолепными фильмами, но вершиной его творчества, подлинными шедеврами, несомненно, были фильмы «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году» и «Обыкновенный фашизм». Картины Ромма о вожде революции заложили основы киноленинианы, они навсегда останутся классическими образцами Ленинианы. И до, и после него многие режиссеры мира на основе документального материала пытались показать людям, что такое фашизм, но фильм Михаила Ильича Ромма «Обыкновенный фашизм» превосходит все эти ленты по глубине анализа, масштабам мышления. Значение этого фильма огромно. И чем дальше, тем ценнее будет он для людей. В дни празднования Октябрьской революции по те-

левиденью демонстрировался фильм «Ленин в Октябре». Смотрится он сегодня, как современный, а ведь создан сорок лет назад! Для кинематографа — ведь фильмы так быстро стареют — это рекорд долголетия! Картины, выдержавшие испытание таким временем, никогда не умрут. И дело тут не только в образе Владимира Ильича, гениально созданном Щукиным. Наряду с многими хорошими фильмами о Ленине есть, к нашему стыду, и весьма средние. Масштабы кинематографического произведения не всегда соответствуют масштабам предмета изображения, они зависят также и от масштабов дарования и личности режиссера — об этом красноречиво свидетельствует творчество Ромма. По существу, его ленинские ленты посвящены одной и той же проблеме: народ и вождь, личность и массы. Всю жизнь эта проблема волновала Ромма. Ее поставила перед ним сама эпоха. Эти вопросы остаются актуальными и по сей день. Художник и гражданин, Ромм во всю мощь своего дарования воспел человечность и простоту вождя Октябрьской революции — выразителя самых лучших, самых светлых чаяний своего народа.

Он же разоблачил античеловеческую сущность немецкого фашизма, высмеял фюрера, показал трагедию народа, поверившего бандиту и пошедшего за ним. Это закономерно.

Ромм умел мыслить масштабно. С годами талант его мужал и становился мудрее. Последний его фильм «И все-таки я верю» обещал быть поистине великим фильмом века. Он требовал много сил, а Ромму перевалило за семьдесят. Впрочем, этому трудно было поверить: он оставался деятельным и целеустремленным, ясность его мыслей поражала. Только сердце болело все чаще да тяжелый радикулит часто выводил его из строя.

Помню, пришел я к нему в Кунцевскую больницу. Лежал он в отдельной палате. Болезнь измучила его. Он сильно похудел, добрые глаза смотрели сквозь стекла очков с какой-то мрачной серьезностью. Он был в дурном настроении и ругал себя за то, что жил расточительно, много времени тратил на что угодно, а вот теперь, когда его осталось совсем мало, он должен лежать здесь.

— Нет, — мрачно говорил он, — так больше нельзя. Пора подумать и о себе. Выйду из больницы — все будет по-другому.

Но вот он выписался из больницы, продолжает работу над своим грандиозным фильмом, и опять окружен молодыми людьми, и опять он выслушивает, советует, берет у кого-то для прочтения сценарий, и опять идет к телефону, чтобы переговорить с руководством о судьбе молодого режиссера или сценариста. По-другому он жить не мог. Всего себя без остатка он отдал людям. Отдал лучшие силы души, отдал время, отдал жизнь.

А. Володин

Пять писем

К тому времени, когда я получил от Михаила Ильича Ромма первое письмо, он был в моем представлении человеком, который отличался от всех кинематографистов, от всех художников и ученых, от всех старых и молодых людей.

Он жил в особом мире смелых, чистых, далеко идущих мыслей, неожиданных решений и поступков. Его нравственный облик был до непонятности безукоризненным. Он существовал словно в другой жизни, из которой и письмо дойти не может.

Но оно дошло.

(В то время я написал нечто вроде повести: «Похождения зубного врача», дал ее прочитать Олегу Николаевичу Ефремову, который показал ее Михаилу Ильичу.)

Первое письмо

«Мне чрезвычайно понравился Ваш зубодер, его недолгая слава, его крушение и так далее. Просто смеялся от радости, когда читал. Это чудесно и ни на что не похоже!

Сейчас это повесть, но в ней лежит целиком с ножками и ручками готовый сценарий.

В общем, хочу вступить с Вами в преступные договорные отношения».

Фильм снял его ученик Э. Климов.

М. Ромм и Г. Лавров в монтажной

Вскоре после этого Михаил Ильич пригласил меня домой, рассказал замысел своей новой работы и предложил вместе написать сценарий.

Но мысль о том, чтобы стать соавтором Михаила Ильича, была для меня кощунственной. Я не понимал, зачем я нужен ему, что могу дать, чем могу помочь. У меня не было того жизненного опыта и той широты социальных интересов, которые были необходимы для работы с Роммом.

Я сказал ему об этом и, терзаясь, уехал в Ленинград.

Второе письмо

«Вы уже, наверное, думаете, что весь наш разговор был с моей стороны либо треп, либо разведка. Просто я хворал, замотался, зашился, запоролся, зарапортовался, затуркался, зазнался, занесся и вообще подыхаю от суеты.

Но я хочу, чтобы Вы знали, что тот замысел, то смутное намерение, которое я пытался Вам промычать, остается в силе. То есть я имею в виду мое посягательство работать с Вами.

ЦК комсомола предлагает мне поездку по новостройкам и новым городам Сибири и Урала. Им интересно, чтобы я прочитал там лекции или беседы о кино, а меня за то познакомят с интересными людьми.

Не хотите ли Вы присоединиться?

Если бы удалось поехать вместе, мы бы поискали вместе киноруды.

Если поездка Вас не увлекает, я готов на всяческие другие варианты (приехать в Ленинград, или работать в Москве, или поехать в какой-нибудь вертеп творчества при ССП).

Во всяком случае, я хотел бы продолжать более плотно нашу первую беседу. Руки у меня развязаны. Я не тороплюсь, но и сидеть без дела нельзя, просто затаскают по разным оргделам.

За всю свою жизнь я не получал столько писем, сколько пришло за три месяца по «9 дням». Значит, что-то задела картина, и не хочется терять форму.

Очень прошу Вас: напишите о своих намерениях и планах. Я человек довольно упрямый, и мне почему-то кажется, что с Вами мне будет интересно работать...»

Но и я был упрям. Я твердо решил лишить себя радости, которую дала бы мне общая, пускай трудная, работа с таким человеком. Он легко будил во мне воображение, но я по-прежнему считал, что не смог бы его дополнить, внести в его замысел что-либо существенное. Он владел в совершенстве тем искус-

ством, где я хорошо и уверенно чувствовал себя лишь как зритель. Я написал ему об этом.

Третье письмо

«Я нисколько не обиделся на Ваше письмо, но только огорчился. Мне нравится то, что Вы пишете, Вы сами мне нравитесь, мне хотелось встретиться с Вами. Чего же не хватает?

Может быть, я настолько старше Вас, что Вы стесняетесь? Зря! Я совершенно, начисто, абсолютно лишен ощущения собственной почтенности и даже ощущения старости. Я часто говорю о старости и прочее, чтобы напомнить себе: ты старикашка, ты смертен, не будь мышиным жеребчиком, не разглагольствуй, не суетись и прочее. А все не выходит!

Ну, хорошо, будь по-Вашему. Я попробую Вам что-то сочинить или найду собеседника понахальнее, который послушает мои куски и тем поможет собрать какое-то строение.

Но потом Вы не откажетесь вступить в акционерное общество «Кобыла» и написать хотя бы куски (а я уж буду клеить)?

Почему «Кобыла», я сейчас объясню. Был банкет в Карловых Варах, и я в тосте упомянул, что число «13» у меня счастливое: я поставил «13», «9 дней» моя тринадцатая картина, а фестиваль тоже тринадцатый и так далее. Тогда Блиер (француз, член жюри) рассказал такой анекдот: человек прожил на чужбине 13 лет, вернулся 13 числа, сел в поезд, вагон номер 13, место 13. 13 дней он ждал, что будет. Потом пошел в казино, поставил на 13-й номер и выиграл 13 миллионов. Назавтра пошел на бега, поставил все на кобылу номер 13. Она пришла тринадцатой.

— Так вот, — сказал Блиер, — «9 дней» — это казино, но берегитесь кобылы, господин Ромм.

С тех пор я называю следующую свою работу «Кобылой».

Крепко жму руку и надеюсь все-таки встретиться с Вами на работе».

Моя пьеса «Две стрелы», действие которой происходит в XII веке до нашей эры, каким-то образом попала к Михаилу Ильичу. У него возникла идея снять фильм на основе этой пьесы.

Четвертое письмо

«...Ваш неолитический детектив (или социально-неолитический) поражает простотой, точностью замысла и малословием. По нашей режиссерской манере немедленно хочется изобразить на этой плотной ткани всевозможные узоры, но ежели состоится наше предприятие, я постараюсь, елико возможно, избежать соблазна, не роскошествовать и не распускать хвост.

Пока я, пожалуй, рискну показать Вашу пьесу в объединении.

Мне о ч е н ь хочется сделать картину быстро и снять всю натуру в будущем году (раньше, естественно, не успеть)».

Письмо в творческое объединение «Товарищ».

«Дорогие товарищи!

После очень трудной работы над двумя документальными, политическими, сложными фильмами я вынужден просить Вас разрешить мне сделать перерыв.

Я имею в виду постановку несложного, веселого, комедийного фильма «Детектив каменного века» по сценарию Александра Володина.

Действие происходит действительно в каменном веке, в лесу и в пещерах.

Это действительно детектив.

Действительно очень веселый и вместе с тем трогательный.

Люди каменного века умны и интересны, они, разумеется, знают меньше нас и немножко наивны. Но это люди в самом благородном смысле слова, движимые любовью, ревностью, стремлением к счастью.

Идея фильма выражена полностью замечательными словами Ф. Энгельса в его знаменитом труде «Происхождение семьи, частной собственности и государства». К этому труду Энгельса мы будем обращаться постоянно во время работы над сценарием и фильмом.

Я надеюсь, что эту работу я смогу начать в 1972 году и закончить в 1973 году.

М. Ромм, А. Мачерет, Л. Шепитько и А. Смирнов (справа налево)

Я не хочу делать фильм постановочно сложным. Одна экспедиция, ориентировочно — на юг (Самшитовая роща под Пицундой), и несколько опять же не слишком сложных декораций в павильоне.

В качестве исполнителей главных ролей я хочу пригласить актеров комедийного дарования (скажем, Е. Леонова, А. Папанова, Ю. Никулина, З. Гердта, Е. Евстигнеева, Г. Вицина и других).

Этот состав, пожалуй, яснее всего определит направление будущего фильма.

Убедительно прошу Вас помочь мне поставить этот фильм. Начинать его надо со сценария. Поэтому прежде всего необходимо заключить договор с А. М. Володиным.

После архитрудной работы над «Обыкновенным фашизмом» и «Миром сегодня» картина «Детектив каменного века» должна быть для меня своеобразным отдыхом.

С уважением Мих. Ромм.

10 августа 1971 года».

Михаил Ильич, как я узнал позже, начал репетировать сцены «Двух стрел» на своем курсе во ВГИКе. Всю жизнь он отталкивался от себя прежнего в своих кинематографических странствиях. Так он прожил несколько жизней. Но и несколько приходят к концу.

Через два месяца после смерти Михаила Ильича Ромма я получил от него письмо. Непосильно было понять, что происходит. Меня трясло на лестнице у почтового ящика. Несколько мигов казалось, что он еще жив. Потом я понял: близкие ему люди, разбирая его бумаги, отправили адресатам письма, которые он не успел отослать при жизни. Вот одно из них, для меня последнее.

Пятое письмо

«30 уколов — и мне стало гораздо лучше. Обидно, что механизм человека с его неповторимой индивидуальностью так вульгарно прост: смазали, стукнули — и снова тарахтит.

Картина моя медленно (очень медленно!), но неумолимо движется вперед. Конец пути пока в тумане. И чем кончится конец — тоже неизвестно. Но как только я смогу хоть сколько-нибудь прилично сколотить мой рыдван, я попрошу Вас приехать в Москву. Мне очень нужно и поговорить о нашем каменном веке, и показать Вам картину. Пока я еще не в силах вразумительно объясняться: устал!..

«Детектив каменного века» остается моей единственной перспективой (если у меня вообще есть перспектива).

Но, боже, как трудно доползти до конца! 23.10.71 г.»

Герман Лавров

Мне повезло

Хочу вспомнить, когда в моей жизни появилось слово «Ромм».

Москва, начало зимы 1944 года. Война все еще не кончается. Но уже появилось после голодных 1942—1943 годов мороженое, жидковатое, молочное. Тридцать шесть рублей пачка.

И в кинотеатре «Центральный» идет фильм под названием «Мечта». Красиво. На афише какой-то человек в котелке, раздраженная старуха и миловидная серьезная девушка. Ну «Мечта», так «Мечта». Смотрю «Мечту». Сначала странное впечатление: на экране что-то из жизни довоенной Польши. Зачем все это? Мне, мальчишке, все это кажется диким, неуместным. Но проходит какое-то время, и я целиком в фильме. От экрана оторваться нельзя. Вышел из кинотеатра с ощущением праздника и недоумением по этому поводу. В чем же дело? Почему это интересно? Ведь идет такая жестокая война, и все живут только этим. Внимательно читаю афишу и смотрю еще раз кадры из фильма. Режиссер — Михаил Ромм. Тогда я не понял, что случилось. Сейчас можно коротко сформулировать — случилось искусство. Я не могу сказать, что вот тогда-то я и выбрал себе профессию. Но что-то беспокойно шевельнулось в сердце...

В 1960 году с режиссерами Виктором Заком и Хангельды Агахановым, художником Альгидрасом Ничюсом на студии «Туркменфильм» мы сняли картину с изысканным по тем временам названием «Десять шагов к востоку». Изыск не кончался названием. Как это часто бывало, картина снималась по плохому сценарию. Но нас это не только не остановило, но и не смутило. Веря в свои дерзостные силы, мы перво-наперво разрушили старый сценарий, но, кажется, не смогли написать новый. Фильм снимали с полной отдачей сил, с выдумкой и энергией. И он вызвал определенный интерес и даже резонанс. Картина имела шумный неуспех. В газете «Советская культура» была помещена статья, целый подвал. Статья называлась «Десять шагов впустую». Картину ругали, но все, что в ней было хорошего, тоже было замечено. Картина снималась на туркменском языке, и в таком варианте она нам самим нравилась. Но когда ее дублировали на русский, мы ахнули, и, признаться, было от чего. В. Зак эту картину все же очень хотел показать Михаилу Ильичу Ромму.

Погас свет. На экране бархатное небо, темно-серый зернистый песок и темные костюмы. Эффектно. Но вот пошел сюжет. Ромм сидел в первом ряду, и я его видел со спины. Сначала он курил и сидел неподвижно, потом отбросил сигарету: казалось, что ему неудобно сидеть в кресле, а в конце картины он хриплым голосом у кого-то попросил пирамидон. Наконец, зажегся свет. Ромм встал и внимательно стал смотреть сквозь очки на нас с Заком. Потом он зачем-то снял очки. Я думал, он их хочет протереть, но он их надел снова. Надо сказать, что, кроме нас, в зале сидело студийное начальство и, вообще говоря, стоял вопрос, работать ли нам в кино. Все ждали, что скажет Ромм. Он закурил от зажигалки и сказал простым голосом, как будто бы не было этой томительной паузы.

— Картина любопытная, я вас поздравляю, ну, а подробный разговор потом, — и пригласил нас в свой кабинет.

Я понял, что это было сказано для начальства, а главное мы услышим потом. В кабинете не садились. Ромм ходил из угла в угол неслышными шагами по пестрому ковру:

— Конечно, можно снять очень общий план декорации... Но зачем, я не могу понять, при этом брать строго вертикальную точку, как проекцию на чертеже, зачем объектив 18 и зачем в кадре все четыре стены? Где же актеры? Ведь видны, простите, одни лысины! Но это полдела. Я понимаю, что можно в порядке эксперимента стрелять из пушки по воробьям. Но зачем же стрелять по ним баллистической ракетой? Вы поймите, ваш сюжет и фабула не выдерживают такой острой формы, они тонут в ней и становятся еще беспомощнее... А впрочем, — он улыбнулся, — это ваша первая картина, это все-таки лучше серого мутного потока,

который, того гляди, захлестнет кинематограф. Поздравляю!

●

Михаил Ильич предложил мне работать с ним на картине, которая называлась «365 дней» и вышла на экран под названием «9 дней одного года». Почему он это сделал, доверив неопытному оператору столь ответственное дело? Тем более что Ромм уже несколько лет ничего не снимал. После выхода картины на экран Михаил Ильич в статьях часто и щедро писал обо мне и об этом выборе. Его мысль сводилась к следующему: молодой оператор не будет тянуть его к старому, уже им пройденному. Конечно, было и это. Но, как я позже понял, Ромм всегда находился в состоянии поиска, поиска с большой долей риска. Искал он и в искусстве и в осмыслении жизни. И история со мной — лишь частный маленький эпизод в его неукротимом стремлении к взламыванию привычных рамок и оценок. Позже Ромм поставил картину «Обыкновенный фашизм», которая до сих пор не укладывается в меру «нормального» представления о фильме и в меру «нормальных» оценок кинематографических лент.

●

Но вот сняты кинопробы, по которым можно в какой-то мере судить и об операторе. Надо сказать, что мне до сих пор трудно снимать кинопробы. Дело в том, что к моменту их съемок у меня, как правило, уже складывается представление о будущей картине. (Я его чаще всего не формулирую, чтобы не поставить себя в узкие рамки этого представления, и тем более никому не высказываю.) Поэтому я просто снимаю актеров, что, по-моему, и является основной целью кинопроб. Не говоря уже о том, что для меня вообще самое интересное в фильме — это лицо киноактера, точнее, портрет персонажа. Любой фильм я себе представляю как серию портретов в их психологической динамике. А сколько портретов — два или двадцать — это и является особенностью картины. Словом, пробы я снял не то что уж очень плохо, а как-то скучно, неинтересно, и я стал чувствовать вокруг себя этакий легкий гул: «Влипли мы с оператором, пробы-то плохие...» и так далее. Ромму пробы не понравились, я это чувствовал, но не в привычке Михаила Ильича было держать что-то подспудное, темное, неискреннее. И он говорит мне:

— А пробы-то ты плохо снял, — это было наедине и в тяжелую для меня минуту. В такие минуты он и в дальнейшем будет говорить мне «ты» — это не фамильярность и не неуважение, а высшая степень доверия. — Ну вот, в предыдущей картине у тебя актер когда входит в свет и тень, то он дается то силуэтом, то в ярком солнце — это же интересно.

— Михаил Ильич, это же пробы. Зачем вам актер силуэтом? — пытался я оправдываться.

— Да? — коротко сказал он — и поверил.

Нет, он не поверил, что пробы сняты хорошо, но он поверил в конечную цель моих намерений, в конечную цель наших общих устремлений.

●

В павильон он всегда входил за несколько минут до смены, ему претило барски вольное отношение к работе. Здоровался со всеми индивидуально и помнил всех по именам. Всех. Осветителей, постановщиков, механиков, тальщиков... Помнил, потому что любил людей и видел интересных людей там, где их многие просто не замечают. Работа начиналась немедленно. Потому что еще накануне были определены кадр и мизансцена.

Как правило, съемка заканчивалась часа за два до истечения смены. Вот в это время мы и работали над завтрашним эпизодом. Это производственно очень результативная практика. Ромм был хорошим производственником, не было случая, чтобы мы не выполнили план. Но и лишнего, сверх плана, он снимать не любил: просто он к этому не готовился, а значит, и не снимал.

Работать и общаться с Роммом было необычайно интересно. Зоркий и мудрый, он все видел и все понимал.

— У вас все готово? — это он обращается ко мне.

— Да, Михаил Ильич.

— А почему лицо кислое?

Я не очень внятно объясняю, что там-то и там-то мне что-то не нравится или в мизансцене, или в свете, или еще где-то.

— Ну, так надо поправить, и вся недолга!

Он всегда внимательно смотрел, в каком настроении съемочная группа: все спокойны, уверенны? Значит, можно произнести роковое: «Мотор!»

●

Первый худсовет был печально-трогательным. Материал не понравился. Маститые режиссеры говорили: «Миша, мы должны тебя предупредить...» «Это мрачно...» «Сцена сына с отцом вообще ни на что не похожа...»

Ромм слушал и непрерывно курил. Я сидел угнетенный, но материал мне не казался криминально безнадежным. Я впервые услышал, что Ромма называют Мишей... Скорее всего, это меня больше всего и угнетало, потому что в этом слове и в тоне, каким оно говорилось, я чувствовал жалость.

— Сцену с отцом мы переснимем, — сказал он мне. — Это действительно не туда. Вообще первая декорация... я всегда переснимаю первую декорацию... Но остальное меня устраивает.

Потом материал посмотрела Елена Александровна Кузьмина. Ей материал очень понравился. Она заехала к нам на съемку на площадь Восстания. Улыбаясь, разговаривала с Роммом. Михаил Ильич познакомил меня с ней. Я почувствовал, как резко улучшается настроение. И не у меня одного. Наверное, все-таки все не так уж плохо.

Сцену с отцом переснимали два раза. Но в картину вошел первый вариант. Единственным ощутимым результатом худсовета было изменение названия фильма. Ромм его назвал: «Я иду в неизвестное». Он любил менять названия своих фильмов в процессе производства, объясняя это тем, что на определенном этапе работы новое название ориентирует его и группу в нужном стиле и плане. Наверное, в данном случае название тоже соответствовало ситуации.

Сейчас мне кажется, что я слишком долго «привыкал» к Ромму-режиссеру. Причем дело было не в возрастной разнице (этого совсем не чувствовалось, иногда было ощущение, что он моложе нас по смелости, дерзости, риску), не в его маститости, общепризнанном авторитете, нет. Скорее всего дело было в его обаятельности, которая придавала дополнительную убедительность каждой высказанной им точке зрения. Иногда мне казалось, что можно было бы попробовать другое, более интересное решение сцены, но я впадал в состояние замешательства, терял, неизвестно почему, все аргументы. Это не проходило незамеченным Роммом. Уж не знаю как, но вдруг мне стало легко думать и общаться с ним. Что сделал для этого Михаил Ильич, и сейчас трудно понять. Могу лишь вспомнить, что он вдруг впадал в излишнюю самокритичность и говорил с нарочитой грубоватостью в свой адрес: «Ничего не могу сделать, я, как старый трамвай, упорно иду по рельсам...»

Может быть, это делалось для того, чтобы привить мне вкус к самостоятельным решениям, поощрять мою инициативу?

Иногда он просто не смотрел в аппарат, говорил: «Увидим на экране». К концу картины между нами все больше и больше чувствовался настоящий творческий контакт. А, например, при съемке натуры, на узкоколейной линии, когда аппарат стоял на шпале без штатива и заглянуть туда было чрезвычайно сложно, он демонстративно ложился на пропитанные мазутом шпалы (в светлом плаще) и говорил: «Да, увидеть ничего невозможно, поверим оператору на слово».

Отснято примерно две трети картины. Смотрели материал молча. Ромм бросает реплики: «А что? Мне это нравится!.. Ну, это можно напечатать светлее... Да, узнать невозможно... Ну это и хорошо», — тут же успокаивает не то нас, не то себя (это по поводу кадра, где он снялся сам, но не предполагал, очевидно, что будет выглядеть стоящим так далеко).

— Нужны зимние пейзажи в Дубне...

— А что, бойлерная «Мосфильма» выглядит не менее убедительно, чем «Огра».

Зажегся свет. Все почему-то встали, вероятно, сложилось интуитивное ощущение, что картина получается, и только плакал горючими

М. Ромм в монтажной

слезами Иннокентий Смоктуновский: «Михаил Ильич, я вам испортил картину».

Казалось бы, это факт только биографии такого крупного и талантливого художника, так Иннокентий Михайлович. Но мне кажется, что это факт и биографии фильма. В картине «9 дней одного года» очень много Ромма как личности, это сугубо авторский фильм, что и определило в свое время его успех. Смоктуновский как актер, вложивший всего себя в роль, работающий всегда нервно и на крайнем пределе самоотдачи, увидел прежде всего себя и, как часто бывает, сам себе не понравился. Ромм успокаивал его: должен же был кто-то для полноты ситуации и контраста к общему состоянию заплакать.

●

О Михаиле Ильиче можно много рассказывать, недаром о нем пишут книги. Он легендарен; его высказывания до сих пор цитируют. Вроде этих: «Режиссером может быть каждый, кто не доказал обратного». «Дорога в кинематограф усеяна телами нерешительных людей».

●

На съемку эпизода свадьбы в «9 днях одного года» приглашен им Илья Рутберг. Он смешит всех, и больше других смеется Ромм.

— Послушайте, — говорит он ему, — вам нужно поступать во ВГИК.

— А я поступал, Михаил Ильич, — говорит смущенно Рутберг, — и меня не приняли.

— Ну как это можно, — возмущается Ромм,— кто тот... (дальше идет слово, которое мне не хочется писать), кто не заметил ваших актерских данных?

— Я поступал к вам, Михаил Ильич...

Опять больше всех смеется Ромм.

●

Премьера «9 дней одного года». Я тщательно напечатал копию, проверил ее в проекции Дома кино, привез даже дубль копии на всякий случай. Картина уже идет, а мы ждем в буфете.

Входит мрачный Ромм:

— Вы тут сидите, а на экране черт знает что! — восклицает он.

Я бегу в зал. Действительно, идет маловыразительная, бледная копия. Я все перепутал!

Возвращаюсь в буфет, так как сделать уже ничего нельзя. Михаил Ильич, успокаивая меня, говорит:

— А, в сущности, какое это имеет значение? (Хотя это имеет большое значение.)

Мне наливают водки, успокаивают. И вдруг Ромм взорвался:

— Прекратите спаивать оператора, нам еще выходить кланяться! Упадет в оркестр, что я с ним буду делать? — держит несколько секунд строгую мину, а потом хохочет. Но когда мне наливают в рюмку вино и произносят тосты, он выпивает свою рюмку, а потом, жертвуя собой, и мою.

В оркестр я не упал.

●

Когда Михаил Ильич предложил мне работать на картине «Обыкновенный фашизм», я задал вопрос, на мой взгляд, вполне естественный:

— А что я там буду делать? Ведь это сплошная хроника из киноархива!

— Ну, во-первых, кое-что снимем, но это не главное, — отвечал Ромм. А дальше с некоторой злостью: — А вы думаете, что профессия оператора — крутить ручку? Будем отбирать материал, делать из него сцены, работать над изображением. И главное — думать. Вот это «думать» и можно считать главным в любой профессии кинематографиста, в том числе и оператора.

Действительно, за год работы я понял, что документальная картина обостряет зоркость, развивает сценарное мышление, художественную наблюдательность, воспитывает творческую самостоятельность.

Километры хроники, хроники, которую нельзя смотреть без боли в сердце. Поездка в Польшу. Освенцим. Треблинка. Майданек. Затем Берлин. Ромм в состоянии крайней взвинченности, как, впрочем, и все мы.

— Ну что можно нового сказать на эту тему? Что это ужасно? Это безусловно. Может быть, и сделать такую картину? Уже были... И в чем здесь глубинная художественная правда?.. Но фашизм — обыкновенный, заурядный, потому что другим быть не может. А немецкий народ? Да, были группы Сопротивления, была «другая Германия». Но против нас воевали и рабочие. В чем здесь правда?

Что-то снимаем неопределенное, незадуманное. И вдруг Ромм увидел в потоке наших документальных кадров элементарный эпизод: две берлинские школьницы идут в школу (этот кадр есть в картине). Они обходят каждое дерево, петляя, как зайцы, — то ли играют, то ли им очень не хочется идти в школу.

— Вот! — сказал Ромм, показывая на экран. — Про это надо делать картину.

●

Ромм замышляет новую картину. Опять своеобразную, опять поиск, опять эксперимент. (Сценарий, написанный совместно с А. Новогрудским и С. Зениным, носит неопределенное название: «Мир сегодня».) Но позади опыт работы с кинодокументами, и Ромм понимает, знает, что делать картину на документальном материале по сценарию невозможно. Сценарий предыдущей картины имел точное, образное название — «Обыкновенный фашизм», а это уже многое значит. В отличие от «Обыкновенного фашизма» новая картина замышлялась как ряд документальных, снятых синхронно новелл о молодежи. Нам разрешают купить для картины дорогую съемочную и звуковую аппаратуру, потому что опыта подобных съемок пока не было ни у нас в стране, ни за рубежом.

Поначалу Ромм хотел делать картину о Китае, фильм должен был называться «Великая трагедия» и рассказать о катастрофе, к которой привела народ политика маоистов. Однако в современном мире нет изолированных явлений, и, разрастаясь, картина превращалась в рассказ о современном мире.

Но, размышляя о настоящем, человек неизбежно связывает эти мысли с будущим, а будущее Ромм видел в молодежи, к ней обращен его голос, его гнев, его надежда. Так постепенно фильм о сегодняшнем дне нашей планеты становился фильмом о молодежи.

Словами «И все-таки я верю» кончался «Обыкновенный фашизм».

Они стали определяющими для нас в работе над новой картиной.

Эпизод «Интервью с французскими школьни-

ками» в квартале Сен-Дени в Париже. Они экспансивно, с шумом вырываются из дверей школы и заполняют весь кадр. Ромм задает им простые вопросы и получает удивительные ответы. С этого должна была начаться картина. Снимаем на улицах, на книжных базарах, в кафе... В основном молодежь. Снимать было очень сложно. После молодежного бунта 1968 года студенты не хотели сниматься. Дело в том, что многие из них пострадали, будучи опознанными по съемкам французского телевидения, об этом нас предупреждала администрация университета. За неделю до нашего приезда студенты Нантера (филиала Сорбонны) разбили аппаратуру работников телевидения, а их самих выгнали из здания. Но Ромм решает снимать. Приезжаем в Нантер. Стены коридора-вестибюля расписаны, оклеены, разрисованы. Администрация объясняет, что не стоит тратиться на ремонт: во-первых, это бессмысленно, во-вторых, это можно оставить в назидание потомкам как жанр наскальной живописи. В вестибюле горит небольшой костер из ненужных плакатов, пробегает собака, у стен на полу сидят парни и девушки (это мы сняли). Большой свежий плакат «Strike» («Стачка») — фильм Эйзенштейна. Ромм решил выступить перед студентами, чтобы объяснить, кто мы, какую картину снимаем, и ответить на неизбежные вопросы. У Михаила Ильича была индивидуальная способность овладевать любой аудиторией, в Нантере произошло то же самое.

В Мюнхене мы снимаем, помимо университета, эпизод — празднование 1 Мая. Снимаем синхронно (звукооператор Венгеровский) в две камеры: за одной, или, вернее, с одной, я (потому что снимаем с рук), за другой — Олег Згуриди, вместе с которым мы сняли всю картину. В этом эпизоде Ромм задает вопросы социалистам, коммунистам, яростно спорит с маоистами и троцкистами. А в итоге монтирует из этого материала новеллу в целую часть (300 *м*).

В Гамбурге мы сняли довольно емкий эпизод про молодых буддистов, которые, помимо устной пропаганды учения Будды, исполняют на улицах ритуальные танцы, песни, раздают брошюры, спокойно объясняют прохожим свою «правду».

Следует вспомнить о съемке на улице, почти в центре города, где собирается довольно разношерстная молодежь: бродяги-хиппи, просто жулье, наркоманы... Но все, что связано с наркоманией, как с социальным злом современного Запада, позже Ромм заменил одним единственным крупным планом (синхронным) обаятельного парня лет 11—12, которого сняли американские хроникеры в госпитале. Сочетание обаятельности и обреченности этого мальчика делали этот кадр новеллой поразительной силы.

Еще очень многое было запланировано снять. Меня Михаил Ильич послал в Японию, снабдив подробными инструкциями, что смотреть и отбирать. Токио, как сосредоточение поразительных успехов технического прогресса и его же бедствий в условиях капитализма. Хиросиму, как отголосок второй мировой войны, и так далее.

Во всех странах одной из главных тем съемок была жизнь простого человека, молодого человека. Ко всему этому Михаил Ильич отбирал огромное количество хроники. На стыке этих разных фактур должна была проявиться образная мысль картины.

●

Разговор происходил у Ромма за несколько дней до первого ноября 1971 года.

— А не выпить ли нам джину? Прекрасный шотландский джин, — говорит Михаил Ильич и берет с подоконника зеленоватую бутылку. Я слабо защищаюсь, зная заранее, что предложение хорошее.

— Михаил Ильич, у меня давление повысилось и вообще прыгает, то низкое, то высокое.

— Ну вот это, брат, плохо. Плохо, что оно прыгает, это обычно плохо кончается. Обратись-ка к врачу, да надо в больницу...

— А вам уж совсем нельзя после...

— Ну, что можно, что нельзя, во-первых, никто не знает. А главное, дело не в том, чтобы долго прожить, это занятие нехитрое. Важно сохранить жизнедеятельность, — говорит он как-то рассеянно, разливая джин по крохотным рюмкам.

— Одному посредственному писателю Чехов, при всей его доброте и такте, после прочтения рукописи, не найдя нужных слов, посоветовал: «А знаете, иногда очень хорошо выпить водки. Я раньше всегда это делал за обедом».

— Неужели наши дела так плохи? — спрашиваю я.

— Наоборот, будь здоров!

Что означало «будь здоров»? То ли дела хороши, то ли просто будь здоров...

●

Михаил Ильич не успел закончить картину, но то, что он оставил, поражает прежде всего масштабами мышления, остротой поднятых проблем и несит все признаки художественного произведения. Вспомним письмо А. П. Чехова А. С. Суворину от 27 октября 1888 года: «Художник наблюдает, выбирает, догадывается, компонует — уж одни эти действия предполагают в своем начале вопрос... Вы смешиваете два понятия: р е ш е н и е в о п р о с а и п р а в и л ь н а я п о с т а н о в к а в о п р о с а. Только второе обязательно для художника. В «Анне Карениной» и в «Онегине» не решен ни один вопрос, но они Вас вполне удовлетворяют потому только, что все вопросы поставлены в них правильно».

Изумлял, поражал «странный» отбор материала: французские школьники соседствуют с наркоманами; хиппи — с жестоким разгоном демонстрации; жуткого вида взлеты «боингов» и военных ракет — с эпизодом, составленным из кадров целующихся влюбленных; крупным планом — орущие в экстазе молодые люди: сцены не видно в кадре, и было ощущение, что на ней «Битлы», а на сцену выходит «великий кормчий» Мао; синхронный эпизод — филателисты, снятые в Москве, — заканчивается серией марок крупно, во весь кадр, и стоит рядом с эпизодом, снятым в Мюнхене на антифашистской выставке (интервью с молодежью, стариками, и на фоне — огромные портреты Эрнста Тельмана, Карла Осецкого, Курта Зефкова и жуткие фотографии фашистского террора); психоз на площади Тань-мынь стоит рядом с фрагментами из китайской документальной картины об испытании собственной атомной бомбы, а затем молодежь, и тихо звучат гитары... Всего не перечислишь....

Все это поражало. Но можно слушать неоконченную симфонию, можно напечатать главы из неоконченной книги, но неоконченный фильм технически смотреть нельзя.

Опыт Ромма трудно поддается обобщению. Ромм слишком оригинален, любое прямое следование его опыту чревато эпигонством и заранее обречено на неудачу. У Ромма много учеников, но не может быть школы, как у художника. Он сам по себе. Он — Ромм. Поэтому возникла чрезвычайно сложная задача: что делать? Задача усложнялась еще тем, что в оставшемся материале не было главного — авторского комментария Ромма. Если вспомнить «Обыкновенный фашизм», то при всех остальных важных компонентах в этой картине самое интересное — комментарий. И тем не менее решено попытаться монтажно связать материал, снабдив его минимальными комментариями в виде титров.

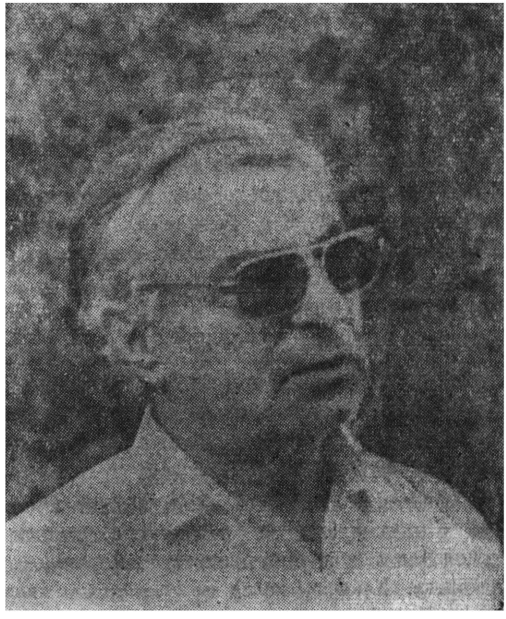
По своим возможностям Ромм сделал мало. Во всяком случае, гораздо меньше, чем мог бы. Пятнадцать картин и одна книга. Вот она лежит передо мной: «Михаил Ромм. Беседы о кино». И автограф: «Дорогому Герману — в память совместной работы и в залог будущей дружбы. Ромм». Я привожу его без оглядки на скромность, потому что горжусь им как высшей наградой, полученной от большого человека.

●

Мне повезло, я был знаком с Михаилом Ильичом Роммом. А это радость. Счастье, которое не проходит и не пройдет. Оно сейчас со мной и будет всегда, и не только со мной. Ромм щедро дарил его многим, очень многим и, главное, миллионам зрителей. А это и есть его жизнь.

К 75-летию И. Е. Хейфица

Молодость мастера



Невозможно представить себе Иосифа Ефимовича Хейфица отдельно от киностудии «Ленфильм».

Он является одним из хранителей и продолжателей ее славных традиций.

В свое время мое поколение, тогда еще молодых ленфильмовцев, испытало и строгость, и щедрость этих традиций: Г. М. Козинцев был одним из наших педагогов еще в институте; Ф. М. Эрмлер руководил моими первыми постановками; когда мы кончали институт, Сергей Васильев был председателем Государственной экзаменационной комиссии — его подпись стоит на моем дипломе кинорежиссера. Вместе со мной на «Ленфильме» начинал режиссер Михаил Швейцер, и в первой самостоятельной картине «Чужая родня» ему помогал Хейфиц. Он не помогал снимать картину (ставшую заметным событием не только в биографии Швейцера), он помогал молодому режиссеру стать мастером.

Постоянная готовность Хейфица — помочь, поддержать в нужный момент — ощущалась нами всегда. В недавней его статье в газете «Советская культура» я обнаружил издавна знакомое отношение к молодым: «... мы, художники старшего поколения, с интересом и надеждой наблюдаем, как это «племя, младое, незнакомое» штурмует новые вершины, обретает опыт, мужает...»

Опыт самого Хейфица — неоценимая творческая школа.

«Депутат Балтики», «Член правительства», «Его зовут Сухэ-Батор», поставленные совместно с А. Зархи, — вошли в золотой фонд революционной киноклассики. «Дама с собачкой», «В городе С.», «Плохой хороший человек» пленили мир тонкостью художественного мастерства, чутким пониманием чеховской поэтики. «Дело Румянцева», «Большая семья», «Дорогой мой человек» — свидетельствовали о новом восприятии современности, о глубоком постижении характера человека наших дней.

Но есть впечатления посвежее: его новая картина «Впервые замужем». Мне она нравится больше других картин, сделанных студией за последние годы. Я бы назвал ее лучшей картиной Хейфица, если бы не помнил о неувядающей славе «Депутата Балтики», «Члена правительства», если бы не помнил о его фильмах по произведениям Чехова, Тургенева...

В творчестве Хейфица мне больше всего дорого его обращение к современности, а точнее,

к сегодняшнему молодому человеку, на первый взгляд вроде бы не особо примечательному. Интересно его художественное постижение действительности, «вбирающей в себя, по выражению самого Хейфица, все: и возвышенное, и обыденное, быт, труд, любовь — во всей своей ошеломляющей конкретности».

Таковы фильмы, созданные в содружестве с писателями Юрием Германом, Григорием Баклановым, Павлом Нилиным; с актерами — Алексеем Баталовым, Евгенией Глушенко.

Картина «Впервые замужем» удостоена Главного приза на международном кинофестивале в Карловых Варах. Меня восхищает смелость самого выбора: короткий рассказ о судьбе современной женщины. И затем — кинематографически подробное построение сюжета. Это поступок молодого мастера!

Возрастная дистанция часто бывает причиной отказа писателей, режиссеров старшего поколения от создания произведений о молодом человеке. Хейфиц, вслед за Нилиным, знает их жизнь, любит Тоню Болотникову и следит за судьбой героини «во всей ее ошеломляющей конкретности». А ведь юность Тони, юность ее дочери Тамары так далеки от комсомольской юности Хейфица, когда он снимал «Ветер в лицо». И, казалось бы, так далеки от режиссера проблемы, волнующие молодую женщину из рабочей среды...

Режиссерская смелость Хейфица состоит, на мой взгляд, еще и в том, что он вступает в творческое соревнование с режиссурой молодого поколения, преуспевающей в фильмах о близких ей человеческих отношениях. Его опыт, привычные художественные приемы легче, проще было бы применить на более привычном ему материале. Но Хейфиц и сейчас берется за новый для себя пласт современности, готовя сценарий по рассказу Нилина. В режиссуре он не торопится за всеми новинками формы, не отказывается от своих выразительных средств, но при этом его фильмы о современности полны художественных открытий, и характер избранных приемов отвечает новизне содержания.

Это тоже свойство молодого мастера.

Отмечая заслуги, плодотворную деятельность юбиляра, мы как бы напоминаем о его возрасте, помните: Хейфицу — 75.

А Иосиф Ефимович всей своей творческой и общественной активностью, а прежде всего новыми фильмами, отвечает: забудьте, что мне 75!

Владимир Венгеров

Я думаю о вас

Осенью в Ленинграде стынут мосты над свинцово-черной водой каналов и небо разговаривает с водой, отражаясь в ней. Ведь разговаривать можно и не словами, а цветом. Так говорит живопись. Человек все это видит и слушает этот диалог, но ему хочется вмешаться, и он вписывает в холодную отчужденность пейзажа яркую оранжевость осеннего клена и мечтает выкрасить дома в желтый цвет — цвет солнца.

Память не дает покоя, и человек помнит теплый ствол дерева, который спасал его от бандитских пуль.

Человек вошел в тринадцатую осень в солдатских ботинках на толстой негнущейся подошве, в большой, сползающей на глаза косматой черной папахе.

Он стал помощником коменданта ревтрибунала и должен был разносить секретные пакеты по учреждениям, вести запись вещественных доказательств.

Ему было тринадцать, и он строил новый мир и судил старый.

В холодном клубе по вечерам юноша в косматой папахе устраивал «живое кино».

Бренчало старенькое простуженное пианино, и на слабо освещенной сцене босиком двигались тени «артистов».

Зубчатое колесо от старых ходиков, задевавшее при вращении пружинку, очень похоже имитировало треск проектора.

Самым эффектным был трюк ломающегося проектора. Аппарат замолкал, и «артисты» замирали в самых неожиданных позах.

Это было интересно, но человек еще не знал, что так в кино называется «стоп-кадр».

Дело не в названиях и обозначениях. Он их узнает потом. Он все это делал просто так — для развлечения. Он сам писал сценарии. Значит, не понимая того, он уже знал о своей будущей жизни.

В городе на Неве началась его двадцать вторая осень. Здесь он станет кинорежиссером.

Человек учился ремеслу в институте, а жизнь учила его искусству.

Жизнь складывается из этапов, ведущих к заранее намеченной цели. Но человек не хотел видеть свою жизнь, как лестницу, ведущую туда — на последний этаж. Он бродил по улицам и смотрел на дома и на окна, на крыши и на небо над ними.

В домах жили люди своей незаметной, но наполненной и ненавистью, и ложью, и героизмом, и беззаветностью, и подвижничеством, и любовью жизнью.

Человек тянулся к раскрытию внутренней жизни. Он понял, что его путь в искусстве — путь от внешнего пафоса к пафосу, обращенному внутрь.

Живя в городе Достоевского, человек на всю жизнь влюбился в Чехова и всю жизнь учился у него.

Молодые часто попадают под влияние выдающихся художников — в этом нет ничего плохого.

Влияние, воспринятое глубиной сердца, движет чувствами художника и учит его самостоятельности. Профессия кинорежиссера обязывает передать знания и ощущения через тонкий луч, выходящий из проектора на белый квадрат экрана.

Слово «грация», употребляемое Чеховым, стало для него эталоном. Для него грация — это умение затрачивать минимальные усилия для достижения большого результата.

Жизнь стала складываться из минут экранного времени, в котором спрессованы годы напряженных раздумий, поисков, открытий.

Самым дорогим для него стала человеческая судьба, независимо от масштаба происходящих событий.

И хочется найти свое, особое, свой почерк, чтобы раскрыть сложность человеческой индивидуальности.

Но меняется жизнь, меняется и почерк. Накапливается опыт, но приходит усталость, а вместе с ней штампы, и надо иметь силы и мужество от них отказаться, отбросить их. Чтобы это сделать, надо искать новый режиссерский почерк.

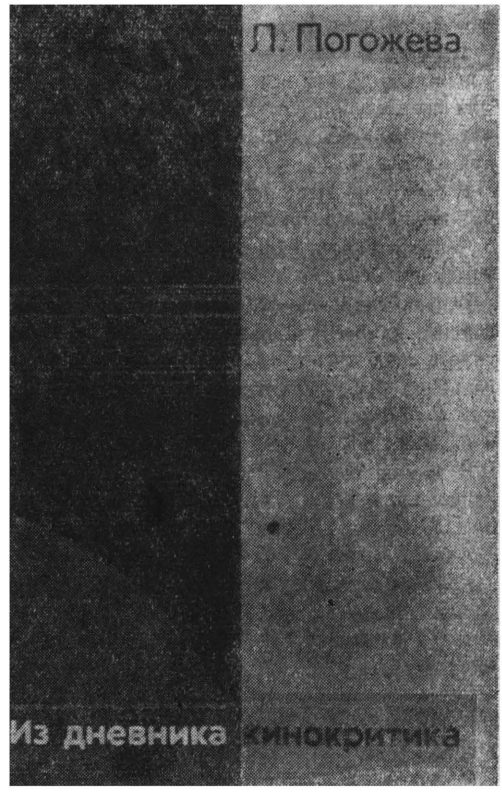
Какая мука смотреть на сделанное сквозь прошедшее время. Хочется все переделать. Это испытывает человек не остановившийся, а идущий вперед. Он рассуждает о своей работе, как архитектор. Произведение должно иметь несколько «этажей». «Многоэтажность» произведения искусства и есть мастерство создающего его художника.

Человек выходит на улицу. Осень. Семьдесят пятая осень. Оранжевый клен, отражаясь в свинцово-серой воде канала, оживляет ее, делает теплой.

И снова хочется выкрасить дома в желтый цвет, цвет солнца.

И снова хочется новых мыслей и ощущений, чтобы подарить их людям.

Олег Даль



Р. Соболев

Угол зрения

У нас, к сожалению, редки книги, естественно выросшие из статей и рецензий критиков, которые выступают в печати постоянно и активно, оперативно откликаясь на новости экрана и осмысливая различные аспекты кинопроцесса, так сказать, по ходу его развития. Между тем это серьезный и крайне нужный, — разумеется, при том условии, что у критика есть что сказать читателям, есть своя позиция, плодотворная и общественно активная, — тип кинолитературы. Да, в такого рода сборниках не всегда найдешь обстоятельный разбор фильмов или творчества того или иного мастера, а оценки произведений не проверены временем. Зато такая «критическая хроника» всегда личностно окрашена, она сохраняет индивидуальную ситуацию разговора автора с читателем, ту атмосферу живых творческих дискуссий, совместных раздумий, коллективных поисков, в контексте которых эта хроника возникла. Вот почему лучшие из таких книг становятся документами своего времени, как бы «моментальными снимками» кинопроцесса.

Книга Л. Погожевой [1] — именно такого рода документ. Ее жанр нелегко определить, анализ здесь соседствует с воспоминаниями, аналитическая точка зрения на кинопроцесс сочетается с живыми показаниями свидетеля событий. Впрочем, название — «Из дневника кинокритика» — точно ориентирует читателя, указывая, в очерченных параметрах, на своеобразие книги: перед нами — не работа по истории кино, хотя речь в ней идет и о событиях четвертьвековой давности, и не теоретическое исследование, не системное описание какого-то периода в развитии нашего кино. Л. Погожева, много лет активно работающая в советском киноведении, выбрала из виденного и так или иначе осмысленного ею только то, что сегодня кажется ей актуальным и значительным. Выбрала из массы явлений, имен, названий...

Важно напомнить, что середина 50-х годов —

[1] Погожева Л. Из дневника кинокритика. М., 1978. (Ссылки на это издание даются в тексте).

точка отсчета в книге Погожевой — это не только начало качественно нового этапа в развитии советского киноискусства, бурного роста фильмопроизводства на всех республиканских студиях, рождения нового поколения художников, опаленного огнем Отечественной войны, но также и рубеж в истории марксистско-ленинского киноведения и кинокритики. Время активизировало мастеров старшего поколения, призвало в кино талантливую молодежь и выявило потребность в критиках широко и самостоятельно мыслящих, всесторонне образованных, способных осмысливать кинопроцесс не догматически, а творчески, на базе марксистской эстетики и искусствознания, изучать, отстаивать и пропагандировать новаторские поиски советского многонационального кино. Напомним, что в конце 50-х и в самом начале 60-х годов возросла активность критиков, подготовленных во ВГИКе, и начался массовый приток в кино специалистов из смежных областей искусствоведения. Многие сегодняшние ведущие киноведы — теоретики и критики — именно тогда пришли к нам из литературоведения, театроведения, из философии и эстетики.

Л. Погожева принадлежит именно к этой последней группе. Литературовед по образованию, она волей судеб соприкоснулась с миром кино, втянулась в него и в те годы, о которых она сейчас пишет в своей книге, оказалась в потоке дискуссий тех лет. Многие годы главный редактор ведущего кинематографического журнала, критик, голос которого доходил и до молодых, и до именитых кинематографистов, даже до самых избалованных успехом режиссеров, участница едва ли не всех крупных всесоюзных и международных симпозиумов, пленумов, семинаров, она, разумеется, не испытывала недостатка в материале, когда собирала свою книгу. Ей было о чем рассказать читателям 80-х годов.

Однако, как мы отметили, Л. Погожева написала не «воспоминания» (хочется пожелать, чтобы выпустила она и такую книгу — именно «мемуары кинокритика», — думается, и для нее найдется достаточно материала). В сборнике, где есть статьи и другого рода, отчетливо преобладает исследовательский подход к жизни киноискусства, всюду критик главенствует над «рассказчиком о прошлом».

Фильмы, о которых пишет Л. Погожева, в большинстве своем уже вошли в историю нашего кино. О лучших из них много написано. Но своеобразие книги в том, что Л. Погожева всюду сохраняет и обосновывает сегодня именно тот подход к лентам 50—60-х годов, который она выработала в то время, когда они выходили на экран. Позиция, заслуживающая уважение, тем более что в большинстве случаев она обеспечена правотой критика, правильностью его оценок. Далеко не каждый из нас может перепечатать свои прежние статьи без более или менее значительных поправок. Л. Погожева — смогла. И если при чтении некоторых страниц ее книги и возникает желание поспорить с автором — что ж, это естественно: с Погожевой не всегда соглашались и прежде, будут спорить и теперь. Л. Погожева размышляет, ищет, приглашая читателя думать вместе с ней, самостоятельно развивать выдвинутые ею положения и делать из них свои выводы.

Так, например, вызывают на спор страницы, защищающие фильм И. Пырьева «Идиот» («Настасья Филипповна») как адекватную экранизацию романа Достоевского. Многие оценки этого кинопроизведения в статье Погожевой убедительны, точны, на то, что Пырьеву удалось адекватно передать роман, остается все же, на мой взгляд, недоказанным. Да и, думаю, не может быть доказано. В этой яркой картине есть ряд несомненных удач, приближений к Достоевскому, но есть и много упрощений, обедняющих роман. Так многие оценивали эту ленту и в дни ее премьеры, так следует, очевидно, подходить к ней и сегодня. Не случайно же Пырьев не смог продолжить свою экранизацию романа, отказался от мысли создать вторую серию фильма.

Субъективность критика в этом случае очевидна, но так ли уж она предосудительна? Критика ведь не свод арифметически выверенных характеристик, а соразмышление — вместе с художником и зрителями — над актуальными проблемами современного кинопроцесса. Какой же критик избежит в ходе такого соразмышления своего подхода к оценке фильмов?

Важнейшее достоинство книги Л. Погожевой состоит в том, что в ней четко определено начало нового этапа в развитии нашего кино, связанного с выходом на экран новых фильмов Ю. Райзмана, М. Калатозова, С. Юткевича, С. Герасимова, первых лент Г. Чухрая, М. Хуциева, Л. Кулиджанова, А. Алова и В. Наумова, Т. Абуладзе, М. Бегалина и других, тогда еще очень молодых художников. Эти произведения, пишет Погожева, «прямо-таки лучились любовью к людям» (стр. 10), несли в себе свет воинствующего гуманизма и подлинного демократизма, народности. Опираясь на анализ фильмов 50-х годов, Погожева далее переносит сделанные в тот период наблюдения на фильмы конца 60-х, а после картин 50-х годов — в одном ряду с ними — называет более поздние произведения. Такая раскованность композиции вообще в стиле Л. Погожевой, но в данной книге невозможность строго следовать хронологии определялась еще и тем обстоятельством, что многие процессы и многие творческие судьбы в нашем кино действительно начались еще в 50-е годы, а достигли кульминации буквально вчера или сегодня. Поэтому, не разбирая специально, столь же подробно тенденции и ведущие идейно-художественные особенности фильмов 70-х годов (это понятно: 70-е годы составляют новый этап в динамичном процессе роста советского кино, изучение которого только начинается), Погожева, тем не менее, вполне обоснованно подключает к своим размышлениям о кино двух предыдущих десятилетий картины недавние — «Премию» С. Микаэляна, «Калину красную» В. Шукшина, «Жил певчий дрозд» О. Иоселиани.

Впрочем, иногда широкому охвату явлений в их совокупности Л. Погожева предпочитает анализ какого-то одного произведения, например, в главе «Эскизы к портретам» рассказ о Ю. Райзмане она ограничивает анализом его фильма «Твой современник». Нет сомнений, что это действительно значительное произведение 60-х годов и у Ю. Райзмана — одно из лучших. Но все же ограничиться одним фильмом было — в контексте задач, поставленных перед собой критиком, — рискованно. Доверие к читателю, к его знаниям, к его способности самостоятельно получить, если необходимо, дополнительную информацию, свойственное автору книги, не должно было освобождать его от пополнения, развития наблюдений и характеристик прежних лет при возвращении к ним уже в наши дни, в процессе подготовки книги к печати.

Так, как поступила Л. Погожева в других случаях: ограничившись фрагментарным подходом к творчеству Ю. Райзмана и С. Юткевича, в той же главе она дала достаточно развернутый творческий портрет В. Шукшина. В нем уже идет речь не только обо всех фильмах этого талантливого и воистину народного художника, но и о его других ликах — прозаика, драматурга, актера. Здесь же, может быть, слишком бегло, но интересно, по-своему определены те традиции русской культуры, с которыми связано творчество Шукшина. Так, Погожева, если не ошибаемся, первой указывает на то, «что в числе его (Шукшина. — *Р. С.*) далеких литературных предков писатели так называемой «натуральной школы», поэты Некрасов, Кольцов, Есенин» (стр. 100). А непосредственные, ближайшие связи находит в поэзии А. Твардовского, в очерковой прозе второй половины 50-х годов. Думаю, что эти наблюдения и верны, и плодотворны.

И статьям, и книгам Л. Погожевой обычно свойственна манера как бы походя, небрежно бросать краткие и острые, спорные и бесспорные, но всегда пробуждающие желание размышлять замечания и оценки. Если бы потребовалось кратко определить ее стиль, то, на наш взгляд, лучше всего здесь подошло бы слово — импрессионистский.

Книга состоит из глав, названия которых заставляют вспомнить темы минувших дискуссий и даже названия книг прошлых лет — «Мир экрана», «Спор о герое», «Портреты». Но это не повторы, это отклики на генеральные темы завершившейся четверти века. «Мир экрана» тех лет потребовал от критики анализа новой поэтики, родившейся еще в 50-е годы, когда движение на экране стало прежде всего движением мысли, — Погожева убедительно показывает это на примере творчества

М. Хуциева, фильма С. Герасимова «У озера», эпического полотна А. Тарковского «Андрей Рублев». Жанр сравнительных портретов, которым так любит пользоваться Погожева, оказался в контексте ее размышлений удобен прежде всего потому, что позволил наглядно показать в творчестве разных мастеров стремительный бег времени, динамичную смену вкусов, приемов, манер на основе единства метода социалистического реализма. Этот процесс прослежен в книге особенно удачно на разработке темы Отечественной войны в нашем кино.

Главы книги различны по объему и по идейно-критической нагрузке. Подкупающе лирично и личностно начало книги, где особенно сильно тяготение к мемуарному жанру, вообще характерному для автора. А глава «Из истории экранизаций» носит прежде всего научный и исследовательский характер. Это, возможно, объясняется тем, что Л. Погожева была автором одной из первых в нашей кинолитературе книги о творческих принципах экранизаций. Впрочем, главу эту точнее было бы назвать — «Из истории экранизаций Достоевского», ибо вся она посвящена упоминавшемуся уже «Идиоту» и еще пырьевским же «Братьям Карамазовым»; другие фильмы упоминаются в ней бегло, и они тоже почти все связаны с именем Достоевского. Впрочем, «Преступление и наказание» Л. Кулиджанова разобрано кратко, но весьма емко. Вообще то, что написано Л. Погожевой об экранизациях Достоевского в 60-е годы, принадлежит, на наш взгляд, к лучшим страницам ее творчества. И то, что нам показалось в этой главе спорным, ничуть не меняет того факта, что пишет Погожева об экранизациях Достоевского эрудированно и увлекательно. Особенно важно, что эта глава содержит не только освещение ценнейшего опыта перенесения на экран сложных и глубоких произведений великого русского писателя, но еще и постановку общих вопросов экранизации, которые встают перед художниками едва ли не при любом обращении к литературным источникам. Л. Погожева выступает, как и в той, уже упомянутой нами давней своей книге, убежденной и убедительной сторонницей бережного, но вместе с тем творческого обращения кинематографистов с наследием классиков.

Центральное место в книге по праву занимает глава «Спор о человеке», переносящая читателя прежде всего в 1964 год, когда на экраны вышел фильм «Председатель» Ю. Нагибина и А. Салтыкова и критики скрестили свои «шпаги» вокруг образа Егора Трубникова (в блистательном исполнении М. Ульянова). Спор о герое продолжается и по сей день, ибо каждый исторический этап выдвигает своего героя, свое понимание этой проблемы, центральной для нашего искусства. И, конечно же, выдвигает новое понимание героев прежних лет. Об этом Л. Погожева говорит в конце книги, вспоминая персонажей памятных картин 70-х годов — «Премии», «Старых стен», «Самого жаркого месяца» и других. Но для 60-х годов — в этом Погожева глубоко права — принципиально важен был именно трудный, страстный и лично отнюдь не счастливый Егор. Не случайно, когда далее, уже в другой главе, Л. Погожева расскажет о Губанове, герое райзмановской картины «Твой современник», окажется, что они очень близки друг другу — Трубников и Губанов...

Образ Трубникова, человека сильного, сложившегося, коммуниста и борца, как бы оттеняется в книге образом Паши Строгановой из «Начала» Г. Панфилова. Удачное, надо полагать, сопоставление, хотя и не развернутое во всей своей сложности. Однако не краткость разговора о героях фильмов 60-х годов вызывает тут некоторое сомнение. Дело в другом: в невольно возникающей мысли, что эта глава — как раз тот случай, когда вряд ли стоило ограничивать разговор о герое только материалом советского кино.

Разбор экранизаций Достоевского Л. Погожева предваряет рассказом о зарубежном опыте постановок его произведений. И это придало ее анализу особую емкость и глубину перспективы. В главе о герое такой же подход был бы, думается, столь же уместен. В конце концов, суть спора о герое лежит все же не в плоскости различий между Егором и Пашей, между созданиями Нагибина — Салты-

кова и Габриловича — Панфилова. Спор имел, да и сегодня имеет, можно сказать, глобальный характер, и в нем Егор и Паша равно борются с тенденцией к принижению человека, с дегуманизацией, свойственными современному буржуазному искусству. Память подсказывает, что в этой борьбе в свое время посильно участвовала и Л. Погожева — как автор ряда статей и как участник многих международных встреч кинематографистов. Вот почему я думаю, что кое-что из тех ее полемических работ стоило бы использовать и в этой ее книге.

Все эти частные замечания и возражения, разумеется, ни в какой мере не ослабляют общее впечатление, производимое книгой.

Закончу свои заметки о ней строкой Л. Погожевой: «Удивительной притягательной силой обладает мир экрана! В него влюбляются. Не устают поражаться его неисчерпаемым возможностям. Его способности показывать микро- и макромир. Экран порой ненавидят, даже проклинают: утверждают — он лжет... Но он, этот экранный мир, поглощает человека целиком!..» (стр. 3).

Острое желание пером кинокритика запечатлеть этот «живой поток» искусства кино, позиция не стороннего свидетеля его течения, а активного участника, посильно влиявшего и влияющего на направление, которое этот поток принимал, — вот основное достоинство книги Л. Погожевой. Ее «дневник» представляет собой в целом весомый и по-настоящему актуальный вклад в советское киноведение.

Новые книги о кино

Ермаш Ф. Т. Экран революции. Киноискусство и художественная культура советского общества. (60 лет советского кино). М., «Политиздат», 1979, 191 стр., 50 000 экз., 65 коп.

Жанры кино. Сб. статей. Отв. ред. В. И. Фомин. М., «Искусство», 1979, 319 стр., 10 000 экз.. 1 р. 60 коп.

Забозлаева Т. Владислав Стржельчик. Л., «Искусство», 1979. (Мастера советского театра и кино). 231 стр., 25 000 экз., 80 коп.

Кинематограф молодых. Сб. статей. Сост. О. Я. Злотник. М., «Искусство», 1979, 296 стр., 15 000 экз., 2 р. 70 коп.

Кино и время. Сб. статей. Вып. 3. Отв. ред. А. Г. Дубровин. М., «Искусство», 1980, 271 стр., 10 000 экз., 1 р. 50 коп.

Кино Советской Киргизии. Сб. статей. Сост. К. Ашимов и В. Фуртичев. М., «Искусство», 1979. (Киноискусство союзных республик). 336 стр., 6 800 экз., 1 р. 90 коп.

Кудряшов Н. Н. Специальные киносъемки. М., «Искусство», 1979, 286 стр., 20 000 экз., 1 р. 50 коп.

Кулешов Л. В. Статьи, материалы. Сост. А. С. Хохлова. Вступит. статья Е. С. Громова. М., «Искусство», 1979. (Кинематографическое наследие). 239 стр., 6000 экз., 1 р. 60 коп.

Лотис Т. И. Искусство кинооператора. М., «Знание», 1979. (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Искусство», № 7). 89 150 экз., 15 коп.

Мережко В. Здравствуй и прощай! Вас ожидает гражданка Никанорова. Киносценарии. Вступит. статья Э. Брагинского. М., «Искусство», 1979. (Библиотека кинодраматургии). 120 стр., 30 000 экз., 60 коп.

О Шукшине. Экран и жизнь. Сост. Л. Н. Федосеева-Шукшина и Р. Д. Черненко. Пред. С. Герасимова. М., «Искусство», 1979, 335 стр., 25 000 экз., 1 р. 80 коп.

Размышления о фильмах. «Мосфильм» VIII. Редкол.: Л. Нехорошев, А. Мачерет, Л. Смирнова. М., «Искусство», 1980, 240 стр., 10 000 экз., 1 р. 20 коп.

Роберт Флаэрти. Статьи. Свидетельства. Сценарии. Сост. Т. Г. Беляева. Вступит. статья Д. Фирсовой. М., «Искусство», 1980. (Мастера зарубежного киноискусства). 224 стр., 20 000 экз., 80 коп.

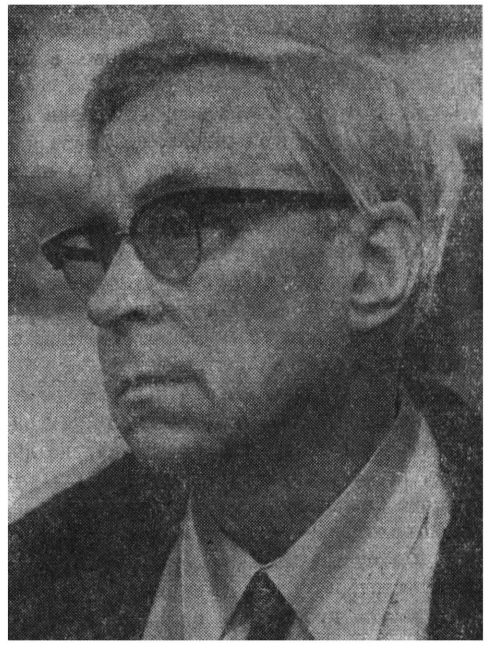
Саидов Ш. и Киямова Л. Таджикскому кино — 50 лет. Душанбе, «Герфон», 1979, 115 стр., 20 000 экз., 50 коп.

Сатьяджит Рей. Сб. статей. Сост. А. Софьян. Вступит. статья Г. Чухрая. М., «Искусство», 1979. (Мастера зарубежного киноискусства). 216 стр., 25 000 экз., 80 коп.

Смаль В. И. Человек. Война. Подвиг. Заметки о киноискусстве. Минск, «Наука и техника», 1979, 167 стр., 6500 экз., 55 коп.

Смоктуновский И. Время добрых надежд. Вступит. статья А. Свободина. М., «Искусство», 1979. (Творческая лаборатория кинематографиста). 239 стр., 25 000 экз., 1 р. 30 коп.

Эраст Гарин



Бесконечно печальная потеря... Но Эраст Павлович не терпел грусти-тоски, не разрешал ее ни себе, ни другим. Кто-то из художников «Мосфильма» для прощания с Гариным — оно происходило в Большом зале студии — нашел выразительную декоративную эмблему: портрет Эраста Павловича был окружен стремительно взмывающим в высоту кумачом, контуры алой драпировки на траурном фоне напоминали пламя устремляющейся в поднебесье ракеты...

Запомнились прощальные слова товарищей, тех, кто идет его путями в искусстве, и других, совсем на него не похожих, но испытывающих к нему чувство сыновней благодарности и любви. Борис Андреев с присущей ему эмоциональной силой воскликнул: «Не все в искусстве подвластно логике, талант Эраста Гарина был отмечен печатью чуда!» Вячеслав Тихонов, положив руку на скрещенные на груди руки Гарина, говорил нежно и тихо: «Уходят могикане, учителя наши, первые художники революции — мы в неоплатном долгу у них». Режиссеры, снимавшие Гарина в кинотрагедиях и кинокомедиях, его партнеры по знаменитым спектаклям и фильмам верно говорили, что его артистизм в прямом родстве с гением Гоголя, Чехова...

...Молодые ребята ехали из Рязани в Москву в теплушке. Было это на втором году революции. Ехали не за славой — ехали делать мир чистым, справедливым. К дверям товарного вагона они прикрепили кумачовый лозунг: «Мы на горе всем буржуям мировой пожар раздуем!» Москва для Гарина и его сверстников — не волшебные «сорок сороков», а Маяковский, «Левый марш», «Мистерия-буфф» — театральный Октябрь, новаторское искусство, прочерчивающее дорогу в будущее. Этому искусству он был верен всегда и до конца. «Огромный размах общественного движения, поднятого революцией, требовал гиперболических выражений в искусстве», — писал Гарин. Это и есть его понимание природы нового искусства и своего места в нем. С первых шагов в театре, потом в кинематографии и до последних дней он был живым воплощением искусства, ясно понимающего свои цели.

Он называл своим актерским и режиссерским лейтмотивом лирическую сатиру. И в самом деле, неотразимый лиризм и сокрушительная сатиричность были слиты воедино уже в той роли, что впервые принесла ему громкую известность, — в Павле Гулячкине, герое шедшего под хохот зрителей «Мандата» Николая Эрдмана. Тонконогий и высокоголосый Паша, житель Благуши, был ничтожнейшим обломком рухнувшей империи, но посмотрите, какие сны снятся этому мозгляку! Он ведь мечтает о мандате, дающем право «переарестовать всю Россию» и утвердить свое диктаторское величие. В финале спектакля Гулячкин — Гарин поднимался до пафоса: он ставил на колени жаждущих руки его сестрицы женихов — быв-

ших купчиков, бывших городовых, вообще бывших. Какая это была грандиозная гипербола живучести старых микробов в новом мире!

Гарин был необыкновенно, лирически правдив в этой острейшей гиперболе. Снова и еще более блистательно сыграл он мечты пигмея, пустышки о сверхчеловеческом величии, о шпаге главнокомандующего — в Хлестакове. Андрей Белый утверждал в спорах о спектакле, что тут сыгран не один только Хлестаков, но и Чичиков, и майор Ковалев, и его нос, разгуливающий в генеральском мундире по Невскому. Много лет спустя в «Оптимистической трагедии» Гарин еще раз сыграл ничтожного человечка, вожака банды анархистов, дождавшегося пусть недолгого, но праздничка на своей улице, когда разгулялась «братва». Он ходил во главе банды по земле неповторимой танцующей походкой — невесомый, почти бестелесный, эфемерный человек-однодневка. Снова — ничтожество, но уже с оружием в руках. Если внимательно проследить историю киноролей Гарина — часто прерывающуюся, почти пунктирную, то нетрудно увидеть, как многоразличнo, ничуть не повторяясь, разрабатывает замечательный артист одну из самых больших трагикомических тем времени — тему недочеловека, вознамерившегося стать сверхчеловеком. Горькая сатира? Разумеется. Но в чем — лирика, и была ли она? Конечно, была, ведь Гарин ничего не измышлял рассудочно, он сердцем улавливал боль времени и любил все чистое, доброе, человечное — подобно его незабываемому Витаминычу в «Аленке». Как истинный сатирик Эраст Павлович был сердечно добрым человеком. Не потому ли Юрий Герман, встретившийся с актером в работе над «Доктором Калюжным», в проницательном эссе подчеркнул главную черту Гарина — поэтичность. И ведь в самом деле: не только Калюжный или Витаминыч, но и Гулячкин, и Хлестаков, и знаменитые гаринские сказочные короли были созданиями поэтическими!

И вот что замечательно: к каким бы странным людишкам, ничтожествам и злодеям ни обращал свой талант этот художник — один дьячок из «Ведьмы» чего стоит! — мы всегда ощущали в нем духовное здоровье, органический оптимизм, ничем не замутненную чистоту.

Наверное, так он ощущал себя, свое призвание и место в жизни еще тогда, когда ехал с товарищами в теплушке из Рязани в Москву.

Он всегда безотказно, с великой охотой брался за работу «ассенизатора и водовоза» в искусстве, а в этом — рыцарская самоотверженность художника.

Нет возможности и, наверное, не нужно называть здесь все роли, все постановки Эраста Гарина и спутницы всей его жизни талантливой сподвижницы Хеси Александровны Локшиной. Сколько сделано за шесть десятилетий всегда предельно напряженного труда! К счастью, сам Эраст Павлович рассказал о прожитом и испытанном, о самых дорогих ему мгновениях долгой жизни в книге «С Мейерхольдом». Тот, кто хочет сегодня и захочет завтра узнать, во что верили, на что надеялись «могикане», к которым теперь актер другого поколения причисляет и Гарина, пусть прочитает и перечитает эту книгу-исповедь.

Она написана остроумно, наблюдательно, особым гаринским языком, полна любви к товарищам по искусству, учит верить в счастье, не покидающее художника, если сам он остается верен себе. Как хорошо, что Гарин написал свой автопортрет, свою, по его выражению, автокинографию!

Память о нем не поблекнет, чувство благодарности к нему будет только возрастать.

Яков Варшавский

Юрий Ракша

Умер Юрий Ракша, наш товарищ по искусству и просто дорогой наш товарищ, замечательный художник и чудесный человек. Его любили все — и те, кто близко знал его многие годы, и те, кто вместе с ним работал, и даже те, кого

жизнь столкнула с ним лишь мимолетно. Невозможно было не поддаться обаянию его душевной щедрости и доброты, честности и чистоты, жизнелюбия и юмора. И, конечно, таланта. Он был ярко талантлив, неистово трудолюбив. Он умел смотреть и видеть, чувствовать и сопереживать.

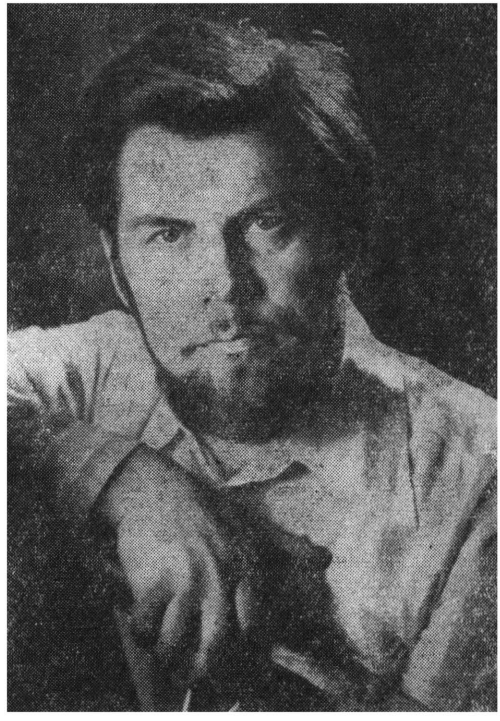
Биография сорокатрехлетнего живописца укладывается в несколько строчек: голодное военное детство, накрепко запавшее в память, суровый послевоенный быт, жажда рисовать вопреки всему, учеба в Художественном институте имени Сурикова и затем ВГИК. После института — пятнадцать лет работы на «Мосфильме» и параллельно — живопись, графика. В последние годы — преимущественно живопись.

Но рассказ о работах Юрия Ракши занял бы гораздо больше места. Уверен, что о его творчестве будут еще писать и писать. Я же хочу сказать, что он был превосходным художником кино. Подлинный профессионал — мастер своего дела, наделенный живой и щедрой фантазией, редким чувством экрана, тончайшим пластическим воображением.

Много уже сказано о высокой изобразительной культуре фильмов «Дерсу Узала» и «Восхождение», но мало о работе художника в этих выдающихся лентах. Пора глубже осмыслить его мастерство — наше общее достояние.

В картинах, где Юрий был художником-постановщиком, действие происходит в разные годы, различны в этих лентах сюжеты и персонажи. В полутора сотнях своих полотен живописец запечатлел множество лиц и пейзажей. Но его фильмы и холсты объединяет одна тема — тема Отечества, решенная проникновенно, мудро, правдиво, взволнованно. Триптих «Поле Куликово» — последняя работа мастера — выразил суть его творчества наиболее полно и ярко.

Работая с ним над фильмом «Нежданный гость», я мог оценить и его великолепное мастерство, и его стремление не ограничиваться узкими рамками формально понимаемой профессии. Юрий хотел и умел быть полезным как полноправный соавтор фильма на всех этапах создания экранного произведения. Он высказывал тонкие и глубокие замечания о литературном сценарии, зрело судил о вопросах драматургии и монтажа, был незаменим в работе над режиссерским сценарием и во время съемок. С благодарностью вспоминаю его советы. Он никогда не кривил душой. Одобрял то, что ему нравилось, и прямо, в деликатной форме, говорил о том, что казалось ему неудачным. Его сомнения не были случайными и всегда помогали что-то проверить, уточнить, заменить, улучшить. И при этом — никакого выпячивания своего «я», ни малейшего желания подчеркнуть свой вклад, отметить свои заслуги. Юрий никогда не говорил: «я сделал», «я предложил». Всегда — «мы». Он был настоящим кинематографистом до мозга костей, верным товарищем в жизни и в творчестве.



Юрий Ракша ушел от нас в расцвете своего таланта. Но сделанное им останется в наших сердцах и в нашем искусстве.

Владимир Монахов

Нина Игнатьева

Реальные проблемы реальной жизни

Оберхаузен-80

Ежегодно проходящие в Оберхаузене Западногерманские дни короткометражного фильма, которые возникли в сердце Рурского бассейна более четверти века назад, едва ли не с самого начала заявили о своей определенной ориентации отбором фильмов, их тематикой, стремлением говорить о насущных проблемах жизни разных народов Земли. «Путь к соседям» — этот неизменный девиз смотра недвусмысленно заявляет о целях, которые ставят перед собой устроители фестиваля и которые, может быть, тем более серьезны и значительны в ту пору, когда и без того непростые отношения между отдельными странами искусственно обострялись руководителями США. Внешнеполитический курс, упорно проводимый администрацией Картера, направленный на нагнетание международной напряженности, на гонку вооружений, на возвращение в американо-советских отношениях к конфронтации и «холодной войне», вызывал тревогу у всех миролюбивых людей планеты. Отсрочка ратификации Договора об ОСВ-2, давление на западноевропейские государства, вынудившее их принять решение о размещении на своей территории новых американских ядерных ракет, бесплодные, но, тем не менее, настойчивые попытки изолировать Советский Союз и его союзников на международной арене, создавая новые военные блоки, невиданное увеличение военно-промышленных программ — все эти шаги Вашингтона грозят серьезной бедой человечеству. Тем важнее усиливать противодействие такому опасному курсу, тем необходимее единение народов в борьбе за мир, их солидарность в поддержке мирных инициатив, с которыми всегда решительно и аргументированно выступали Советский Союз и другие страны социализма. Тем большее значение приобретает борьба трудящихся капиталистических стран с произволом властей, за свои политические и социальные права, против угнетения и бесчеловечной эксплуатации. Тем принципиальнее завоевания народов, разорвавших цепи колониализма и вставших на путь национальной независимости, такого общественного устройства, которое гарантирует демократические свободы.

В сложившейся острой международной обстановке возрастает роль искусства, нацеленного на утверждение идей мира, мирного сосуществования государств с различным политическим устройством, искусства, проникнутого пафосом созидания, духом гуманизма. Искусства, способного сближать народы разных континентов в их устремлении к прогрессу, к утверждению добра и человечности. Потому так актуально звучит девиз кинофестиваля в Оберхаузене — «Путь к соседям». Ведь путь этот прокладывается на разных направлениях — не только в сфере политического и экономического сотрудничества, культурные связи также немало способствуют лучшему взаимопониманию между народами. И передовому кинематографу, приверженному идеям интернационализма, социальной справедливости, пробуждающему в людях благородные мысли и чувства, принадлежит здесь весьма важная роль. Зрительный зал 26-го Оберхаузенского кинофестиваля — наглядное тому свидетельство.

Основную массу зрителей Stadthalle, где проходил киносмотр, составляла молодежь. Бородатые молодые люди, девушки — кто с

короткой стрижкой, а кто с распущенными до плеч волосами — заполняли зал на утренних, дневных и вечерних просмотрах. Однако в аудитории, по преимуществу молодежной, встречались и немолодые лица: фестиваль интересовал не только тех, кто с юношеским энтузиазмом рвался к новой информации, новым впечатлениям, он также привлекал внимание людей, умудренных жизненным опытом. При этом реакция зала на происходящее на экране была весьма единодушной и являлась как бы камертоном умонастроений передовой части населения ФРГ. В Stadthalle приходили не для того, чтобы бездумно развлечься, не за «острыми ощущениями» — от экрана ждали достоверной, убеждающей информации об актуальных явлениях действительности, серьезного разговора на животрепещущие темы. Вот почему воплощенные в кинопроизведениях разных жанров идеи мира, борьбы за свободу, активного противодействия тому, что угрожает покою и счастью человечества, получали в зрительном зале самый живой отклик. Правда о жизни народов разных стран, о проблемах, повседневных заботах, радостях и горестях трудовых людей доходила до сердца зрителей, волновала, рождала ответные эмоции.

Специальная «Программа солидарности» была особо выделена в конкурсном смотре фестиваля, но — подчеркну это с глубоким удовлетворением — чувство солидарности неизменно вызывали все ленты острого социального звучания, революционного духа, фильмы, обличающие произвол, насилие, жестокость.

«Еженедельный обзор II», посвященный событиям в Никарагуа — восстанию против режима Сомосы, победе революции и тем новым задачам, которые встали перед страной во многих областях жизни, создан новым никарагуанским Киноинститутом (режиссеры Рамиро Лакайо и Франк Пинеда) в жанре политического репортажа. Сопрягая заявление диктатора Сомосы: «Я хочу, чтобы Никарагуа была благословенным краем», с хроникальными кадрами зверств его приспешников (падают, расстрелянные в упор люди, трупы обливают бензином, поджигают...), авторы демонстрируют истинную цену речей правителя, на борьбу с которым единодушно поднялся народ. Под лозунгом «Долой Сомосу!» создается патриотический фронт. Все, даже самые юные, берутся за оружие... И вот — победа! Радостно встречают люди народных бойцов — во весь экран счастливое лицо старой женщины. Оживленные толпы на улицах, площадях... И ликование народа поддерживают горячие аплодисменты зала.

А в следующие мгновения, когда в фильме «Детство Марисоль», снятом кинематографистами Кубы (режиссер Бернабе Эрнандес), никарагуанская девушка рассказывает о том, как за участие в революционном движении в одиннадцать лет она была арестована и подвергалась страшным пыткам, зал уже напряженно молчит, но в молчании этом нетрудно уловить не только эмоциональное потрясение — встречный душевный порыв.

Тема борьбы за национальную независимость и национальное, человеческое достоинство, за социальные права, борьбы против гнета колониализма и разрушительной власти диктатуры была в центре внимания фестиваля, которому особый акцент придало широкое участие в программе стран Латинской Америки, Азии и Африки, а также ретроспектива киноискусства Кубы. Фильмы этих кинематографий завоевывали аудиторию неподдельной страстью, искренностью киноповествования, не просто давали наглядную информацию — вызывали соответствующее отношение к тем или иным событиям и фактам. И право же, было куда важнее и интереснее увидеть, скажем, кусок реальной жизни крестьянки из Боливии, чем иные «экспериментальные» аттракционы, демонстрировавшиеся на фестивальном экране, не выходящие за пределы формалистических упражнений, чем кадры, технически совершенные, но не несущие нового содержания, не наталкивающие на глубокие размышления. В ленте режиссера из Боливии Даниэль Кэлле «Женщина» показан тяжелый женский труд — на полях с мотыгой в руках, на строительстве — с лопатой, на прядильной фабрике, где работа изнуряет, истощает силы, а они еще нужны для того, чтобы вести дом, растить, воспитывать детей... Картина не просто рассмат-

ривает положение женщины в социально-экономическом контексте данной страны, она говорит об активной борьбе боливийских труженицц за улучшение социальных условий жизни.

Серьезными социальными проблемами озабочены сегодня кинематографисты Колумбии. Об этом говорят — с горечью, с болью — их картины — прямое обвинение капиталистической действительности.

...В жалкой комнатушке с прокопченными стенами ютится семья: мать и двое детей. Пытается прокормиться нехитрым ремеслом — делая бумажные зонтики. Девочка к тому же продает на улицах сигареты. А мать... Мать все же вынуждена по вечерам уходить в грязное низкопробное кафе, чтобы ублажать его «клиентов». Она уже не так молода и, кажется, не очень здорова, однако ради детей безропотно несет свой крест. Но наступит момент, когда хозяин кафе грубо, безжалостно бросит ей: «Если не можешь работать сама — приводи дочь!» Отчаянию женщины нет предела... Джойс Дуран, снимавшая эту ленту, не старалась сгущать краски, атмосфера безысходности возникает непроизвольно — из реалистической картины убогого существования нищей семьи, из того состояния непрестанной тревоги и страха за будущее своих детей, которое ни на минуту не оставляет женщину — ни дома, ни в церкви, ни на улице.

«Нет зла,. которое длилось бы сто лет» — так назвала свой печальный фильм Джойс Дуран, который демонстрировался на XI Московском международном кинофестивале и завоевал Золотой приз. Аудитория в Оберхаузене также горячо встретила эту ленту, протестующую против бедности, бесправия, унижения человека.

Название картины Марии Эммы Мейя и Карлоса Майоло — «Добро пожаловать в Лондон», — как выясняется из содержания фильма, продиктовано иронией. Больше 75 процентов латиноамериканцев прибывают в Лондон в поисках работы, сносных условий жизни. Однако в «стране обетованной» их ждут новые проблемы, столкновение с которыми выдерживает не каждый. Не выдержала и героиня этого фильма, основанного на подлинной истории самоубийства. Отталкиваясь от реального случая, авторы сняли игровую ленту, где рассматривают социально-психологические причины разыгравшейся трагедии, последовательный путь к ней. Глянцевые открытки с эффектными видами британской столицы, манящим калейдоскопом разворачивающиеся перед взором молодой колумбийки, — это всего лишь мираж. Для бедной чужестранки недоступно-холодными остаются величественные красоты города, она оказывается в глубокой изоляции, в полном отторжении от окружающего мира. Хочет вернуться на родину, в свою семью, но не может. Не в силах побороть одиночество, в состоянии депрессии решает уйти из жизни (на это решение ее наталкивают трагические примеры судеб молодых соотечественниц) — и бросается под поезд в лондонском метро.

Вопиющее социальное неравенство, расовая дискриминация — к этим извечным болезням капитализма настойчиво привлекали внимание картины оберхаузенского смотра, авторы которых говорили с экрана о бедах общества. Непосредственно обращенный в зал темпераментный рассказ семидесятилетней американки Сильвии Вуд предваряется старинными гравюрами, рисующими труд негров-рабов, кадрами хроники прошлого: линчевание негра, которое наблюдает, улыбаясь, белая девочка, устрашающее сборище куклуксклановцев, скрывающих за белыми масками... женские лица. Печальную повесть старой негритянской женщины кинематографисты из Дании Метте Кнудсен, Сусанна Лунд и Жан Гис (фильм «Тени плантаций») перемежают иллюстрациями не только непосильно тяжкого труда негров, изматывающей безработицы, но и борьбы негритянского населения США против расового и социального угнетения. На экране забастовки, демонстрации, пикеты с воззваниями, обращенными к президенту Картеру, протесты против преследования уилмингтонской десятки.

Народы борются! И экран вселяет энергию, показывая результаты этой борьбы, массовых движений, революционных схваток за свободу и счастье. Ставшая одним из лидеров фестиваля, картина Марты Эстебан (Перу) «Община без земли» завоевала признание своей целеуст-

ремленностью, умением раскрыть события словно бы изнутри, когда не стороннее наблюдение — сопереживающий взгляд придает им особую окраску. Двухчастевый фильм внешне непритязателен, скромен, как скромны сильные в своем единении его герои — перуанские крестьяне. Десятилетиями обрабатывавшие землю, им не принадлежавшую, они объединились в кооператив и сумели отстоять свои права на земельную собственность, которые принесла им земельная реформа и которых их пытались лишить. Поэтический кадр венчает ленту: женщина сажает в борозду широкого поля красивый желтый цветок, бережно расправляет его лепестки...

Вдвойне интересным оказалось знакомство с картиной Омара Амиралей «Через революцию»: оно позволило не только узнать малознакомую страну — освободившуюся от пут феодализма и колониального рабства Народную Республику Йемен, но и открыть нового для себя художника, уверенно владеющего средствами документального киноискусства. Зрелость художественного мышления автора обнаруживается и в конструкции фильма, сумевшего за полчаса экранного действия показать жизнь своего народа в широком историческом разрезе, и в той системе творческих приемов, которыми пользуется режиссер, чтобы не громкой риторикой общих мест — убедительностью конкретных пластических образов донести до зрителя содержание ленты. О неумирающих традициях классики советской кинодокументалистики, о ее художественном воздействии заставляет думать этот фильм, в цветовую гамму которого настойчивой монтажной перебивкой то и дело входит черно-белый кадр-символ: труженик-рабочий, согнувшийся под тяжестью кирпичей. Строятся новые дома вместо тех лачуг из досок и фанерных щитов, что примостились на горном склоне, — строится новая жизнь, и благами ее будут пользоваться не одиночки — весь народ. Как знак прошлого возникнет на экране роскошный белый дворец, из окон которого доносятся звуки веселой музыки... А на этом фоне двойной экспозицией — натруженные руки и ноги крестьян, работавших на своих хозяев.

Старая хроника восстановит картины британского владычества: английские солдаты избивают мирное население, толкают прикладами ружей, насильно загоняют в машины... Колючая проволока обозначит место бывшей британской военной базы — теперь о ней напоминают лишь проржавевшие брошенные суда.

...Чарующий закат солнца, лучи которого сказочно отражаются в море. Но автор не оставляет нас надолго наедине с лирической красотой пейзажа. Снова в фонограмме шум строительных машин, снова кадр: человек, упорно воздвигающий здание будущего свободной республики Йемен.

Отличная кинематографическая работа!

Страницы истории освободительной борьбы ангольского народа под руководством Агостиньо Нето восстанавливает фильм Гаэтано Пагано «Мы должны вернуться», созданный в содружестве шведским телевидением и Киноинститутом Анголы и темпераментно повествующий о том, как, взяв власть в свои руки и образовав свое государство, трудящиеся Народной Республики Ангола сумели отстоять ее от происков империализма, от интервенции расистов ЮАР, пытавшихся с помощью наемников остановить ход событий. «Штормовой ветер народа», «Моя жизнь, наша борьба» — уже в названии этих картин просматривается их революционное содержание, боевой дух, оптимистическая устремленность в будущее. Люди хотят быть свободными от всякого рода социальных и расовых ограничений. От беспредельной власти диктатуры, приводящей к таким ужасам режима, какие знало правление Пол Пота, страшное наследие которого показали в своем фильме «Камбоджа: год первый — жизнь после смерти» (режиссер Митчел Бичэм) независимые английские документалисты. Словно вобравшие в себя весь кошмар пережитого народом недетские трагические глаза ребенка... Тоненькие палочки рук пятнадцатилетнего мальчика, вес которого едва достигает двадцати пяти килограммов... Человеческие черепа, множество черепов...

Борется народ — борются кинематографисты. Как был снят в условиях пиночетовского режима документальный фильм «Послание из

Чили» (по понятным причинам картина предстала на фестивале анонимно, без указаний имен ее создателей)? Возможно, когда-нибудь это станет общественным достоянием. А пока неизвестные нам авторы, думается, с немалым для себя риском, взяв в руки кинокамеры, рассказывают о горе людей, родные и близкие которых исчезли, канули в небытие, не подав о себе никаких вестей. На экране — старые и совсем молодые лица — портреты пропавших: отцы, мужья, сыновья, братья тех, кто, не желая смириться с бедой, продолжает поиски, протестует против произвола. Берется интервью у женщины, у которой исчез муж, исчез сын... Исчез... пропал... два, три, четыре года назад... Единственный способ найти без вести пропавших — поддерживать прочное народное единство. И кинокамера запечатлевает голодную забастовку протеста, рождающиеся группы солидарности с исчезнувшими...

«Не отрекусь, чтобы не повторилось» — содержанию этой песни, звучащей в чилийском фильме, в известной мере близок пафос картины «Безмолвные свидетели» Лидии Шаголл из Бельгии. Чтобы не повторились ужасы фашизма, показывает фильм трагедию XX века: горы человеческих трупов — жертв гитлеровского концлагеря. Женщины-штурмовики волокут мертвецов по земле, бросают в грузовики — как мясные туши, бульдозеры сталкивают тела в ров. Ни словесного комментария, ни музыкального сопровождения — тактично безмолвствует экран в этой десятиминутной ленте, предваряя страшные кадры немецкой хроники не менее впечатляющими сценами похоронной процессии, снятыми уже после второй мировой войны: местные жители отдают долг памяти замученным, умерщвленным в фашистском концлагере людям.

Тема второй мировой войны получила отражение и в польском фильме «Эхо» (режиссер Петр Андреев). 1 сентября 1979 года польский народ минутой молчания отмечал 40-ю годовщину нападения гитлеровской Германии на Польшу. Кинематографисты запечатлели этот момент на улицах Варшавы и Лодзи. Им удалось найти выразительный звуковой фон — кадры идут под непрерывный гул моторов самолета, волнующе передать атмосферу схваченного мгновения. Но, думается, в самом материале таились широкие возможности для того, чтобы создать более сильный идейно-эмоциональный образ «эха войны», чем тот, что предстал в нынешнем варианте фильма. В этом смысле действеннее, целенаправленнее оказалась лента Эриха Лангяра «Внимание, дети стреляют»! (Швейцария). Двух минут экранного времени хватило режиссеру на то, чтобы остро и точно выразить в своей антимилитаристской картине гневную мысль-протест.

Призыв к миру, к дружественным связям народов, к добрым, гуманным чувствам объединял на экране Оберхаузена киноленты разных стран и континентов. Одним из самых мощных голосов прозвучала здесь кинопрограмма Советского Союза, отмеченная в целом «за содержательность и высокие профессиональные качества» и отдельными призами фильмам «Девять дней и вся жизнь» (Главный приз и приз Международной организации кинокритиков ФИПРЕССИ, жюри которой подчеркнуло особое значение убедительных авторских поисков в использовании архивных документов, в художественной организации материала) и «Сказка сказок» (приз Международной федерации киноклубов — «за оригинальный киноязык, глубокий, значительный вклад в развитие жанра» и приз католического жюри). «Встреча» В. Итыгилова (сценарий Г. Панфилова по рассказу В. Распутина), «Сказка сказок» Ю. Норштейна, снятая Ю. Заниным по сценарию Б. Добродеева картина «Девять дней и вся жизнь», «Жизнь после жизни» М. Литвякова — таким действительно ярким созвездием предстал в Оберхаузене советский короткометражный фильм, завоевавший зал богатством, многомерностью содержания и — в каждом отдельном случае — неповторимостью индивидуального почерка, своеобразием художественной манеры. Как живо реагировала аудитория на точно схваченные бытовые детали, тонко переданные оттенки чувств во «Встрече», с каким восторгом и непроизвольными аплодисментами встречала полет фантазии, эмоциональную наполненность кадра, изобразительное мастерство авторов «Сказки ска-

зок», какая напряженная заинтересованная тишина царила на всем протяжении демонстрации прекрасной лирико-героической повести «Девять дней и вся жизнь»! Чужой язык становится понятным, если слова идут от сердца, отмечены истинным вдохновением таланта, продиктованы высокой целью.

И, наверное, не случайным оказалось соседство в фестивальной программе нашей ленты «Девять дней...» и канадской «Доктор Воман», тоже о женщине-враче, о ее жизненном подвиге, о счастье отдавать свой труд, свои силы на благо людей. Думается только, что у ленты Б. Добродеева и Ю. Занина, художественно более цельной и в своем ярком человеческом портрете более выразительной, значительно крепче нити, связывающие ее с современностью, с проблемами сегодняшнего дня.

Немало фильмов, представленных на фестивале, объединяла нравственная проблематика, стремление утверждать чистоту человеческих отношений, отстаивать высокие моральные идеалы, духовную красоту личности. С какими нравственными ценностями приходит человек в последние десятилетия XX века — это не безразлично, это беспокоит прогрессивных кинематографистов мира.

Мне понравилась картина «Ничего смешного» — первая игровая лента Дини Дамаф (Нидерланды). За ее обманчивым бесстрастием, за неторопливым бытовым слоем киноррасказа — мир чувств и переживаний девушки, которая нуждается в душевных контактах, но вынуждена оставаться наедине с самой собой. Родители выясняют отношения, отец в конце концов уходит из семьи, и героиня, ищущая общения, соприкоснувшись с новой для нее средой, готова принять ее устои и законы, чтобы стать «модной» и «современной». Есть фильмы, бьющие в набат. Дини Дамаф выражает свою тревогу как бы «под сурдинку», но от этого картина не потеряла в своей серьезности и воздействующей силе, о чем свидетельствует опрос юношеской фильмотеки: почти 70 процентов опрошенных поставили ленту «Ничего смешного» на третье место в списке наиболее понравившихся произведений.

Фильм «Забота и опека» (США) не вышел в лидеры этого опроса. Между тем он разделил с перуанской картиной Большой приз фестиваля. Лента Рона Эллиса сделана на материале, требовавшем особого эмоционального чутья и такта. Дело в том, что объектом авторского наблюдения были люди умственно неполноценные.

В объективе кинокамеры — юноша и девушка, обучающиеся в специальной школе. Они испытывают друг к другу трогательное нежное чувство. Р. Эллису удалось снять своих героев без всякой патологии, так, чтобы не вызвать ощущения неловкости. Рожденная гуманными побуждениями, картина привлекает к себе пафосом доброты и человечности.

Тактично снята и польская документальная лента «Развод» режиссера Павла Кедзерского, запечатлевшего сцены судебных показаний разводящихся супругов не для того, чтобы подглядеть кусочек чужой жизни, а чтобы выяснить типичные случаи распада семей, типические причины расторжения брака, казалось бы, счастливых поначалу супружеских пар. Картина выводит на орбиту зрительского внимания ту ситуацию, за которой стоит неутоленная жажда высокого, светлого чувства, обнажает ростки мещанской психологии и т. д.

Пять лет назад болгарский режиссер Христо Ковачев познакомил зрителей с психологическим портретом женщины, убившей своего мужа и присвоившей себе его пенсию. Частично используя в своей новой картине «Мертвые души» материал прежней ленты — чтобы ввести нового зрителя в курс дела, — режиссер показывает эту женщину уже после того, как она отбыла положенный срок и вернулась к себе в деревню. Идет полный раскаяния рассказ о невозможности жить с таким душевным грузом. Правомерно ли появление подобного фильма? Вероятно. И все же мне ближе тот Ковачев, с лентами которого «Строители» и «Учитель Марин», проникнутыми открытой любовью к людям, довелось познакомиться на московских международных кинофестивалях. В тех картинах в самом способе организации материала, в образной структуре, внутреннем пафосе четко проявлялась позиция художника-гуманиста, жизнелюба, прекрасно владеющего

искусством выразительного человеческого портрета. В «Мертвых душах» точка зрения автора в общем-то ясна, но ей порой не хватает той энергии мысли, целеустремленности, которыми так привлекали более ранние картины режиссера, где активное вмешательство в материал рождало более цельные результаты.

К слову сказать, — и это может послужить поводом для размышлений о сегодняшних путях развития документального кино — крупных, надолго оставшихся в памяти портретных зарисовок на экране Оберхаузена оказалось маловато. Я имею в виду тот полнокровный человеческий портрет, который привлекает внимание и биографией своей, и судьбой, и глубиной психологического проникновения авторов в индивидуальные особенности натуры. Уже назывались картины «Девять дней и вся жизнь», «Доктор Воман». Непосредственностью, самостоятельностью суждений, славной трудовой биографией рурского шахтера располагает к себе герой фильма Кристофа Хюбнера «Привет от соседа Карла» (ФРГ). В картине югослава Живко Николича сделана попытка создать психологический портрет жены моряка, но фильм больше напоминает этюд «на тему», автор которого скорее рисует некий абстрактный «образ верности», чем характер, интересный в совокупности своих живых черт.

В отличие от фильма-портрета искусство мультипликации было представлено на фестивале достаточно широко. «Открытием в мультипликационном фильме» назвала газета «Франкфуртер рундшау» советскую ленту «Сказка сказок». А рядом продемонстрировали свое мастерство кинематографисты Югославии, Канады, Румынии, ГДР, Болгарии, США.

...Огромная Рука (фильм так и называется «Рука» — режиссер Дарко Маркович, Югославия) ставит на землю маленького человечка, указывает ему путь, направляет его движение, переносит через препятствия. Разражается гроза — Рука складывает зонтиком пальцы, заслоняет своего подопечного от дождя, разгоняет нависшие над ним тучи, а затем радугой устилает дорогу. На пьедестале почета все хотят занять первое место — Рука решительно водружает своего ставленника. Человечек благодарен Руке: холит ее, делает массаж, тщательно полирует ногти... Но вот Рука скорчилась в судорогах, омертвела — тщетны попытки ее оживить. И появляется новая Рука, щелчком отбрасывает нашего героя, на его месте возникает другой человечек, который с помощью Руки начинает свой путь наверх. Острый сатирический рисунок в этом фильме — мощная, властная Рука и маленький, тщедушный, ничто без нее, человечек — четко доносит авторскую мысль.

Графически интересна лента мультипликаторов Канады «Фрагмент» (режиссер Жан-Томас Бедард), показывающая движение человеческой истории на фоне смены архитектурных стилей. От «века камня» к «веку стульев» — в этом разрезе рассматривает фильм путь «цивилизации», пытаясь дать аллегорическую картину того буржуазного устройства, при котором человек теряет свою свободу и независимость в борьбе за «стул», то есть за официальное признание в обществе. Без «стула» он не имеет никаких прав, никакого социального статута.

Канадский фильм с сарказмом говорит о таком общественном институте, где «стул» важнее человека. Румынская картина «Гордиев узел» (режиссер Золтан Сцилаги) в лаконичной и остроумной форме подчеркивает значение самостоятельно мыслящей личности, поддерживает стремление искать свои способы решения проблем, а не идти банальным, сулящим легкий успех путем. Пусть на трудной дороге тебя ждут не розы, а тернии, способность к самопожертвованию всегда отличала высокую духовную организацию человека. Вот и в фильме под шум аплодисментов, переполненный чувством собственного достоинства, один человек эффектно разрубает на арене туго стянутый узел каната и застывает в гордой позе победителя, снисходительно принимая цветы и овации, другой же — неуверенный, с оглядкой, — прежде чем прийти к решению, долго думает под свист недовольной публики, а когда наконец развязывает узел, обнаруживает перед собой пустые кресла зала...

Своим философским содержанием лента

эта в какой-то мере перекликается с фильмом оригинальной изобразительной манеры «Портной из Ульма» Лутц Дамбека (ГДР) — по поэме Брехта — о неудержимом стремлении человека ввысь, к свободному полету.

Наконец, шестиминутная лента болгарских мультипликаторов «Альтернатива» в постановке режиссера Роумена Петкова (человек всеми силами старается остановить автобус с туристами из разных стран, что-то пытается сказать им, от него отмахиваются, как от назойливой мухи, а машина тем временем приближается к обрыву и скатывается в пропасть) предлагает метафорическое толкование одной из животрепещущих тем времени — темы судеб мира.

Человечество не хочет уподобиться легкомысленным туристам из болгарской короткометражки. Фильмы, представленные на экране Оберхаузена, наглядно говорят о жизнелюбивых, гуманистических устремлениях народов, о сопротивлении произволу, насилию, бесправию. О жажде покоя и мира на земле.

Фестивальная неделя, внешне, казалось бы, никак не нарушившая тишину и спокойствие рурского города, внутренне, я думаю, многое дала тем его жителям (и не только им), которые приходили в Stadthalle, в его зрительный зал, в его аудитории, смотрели, слушали, спорили, задерживались после полуночи, чтобы выяснить, что такое живое, мобилизующее искусство, а что — туманные экзерсисы, формальные изыски всего лишь для «именин сердца» авторов этих опусов. Правда, в общем числе фильмов фестиваля их было совсем не много и не они определяли настрой, дух смотра, не они создавали атмосферу горячей заинтересованности — и в самих произведениях кинематографа, и в жизненных проблемах, их породивших. Атмосфера эта сопровождала фестиваль с первого до последнего дня. Яблоку негде было упасть в аудитории, где в поздний час иранский режиссер показывал (вне рамок фестивальной программы) свой фильм-документ «Мистер О'Кейф», проливающий свет на некоторые стороны деятельности сотрудников американского посольства в Тегеране, на связи его работников с ЦРУ. Это было буквально за несколько дней до авантюры президента Картера с высадкой на территории Ирана американского десанта, окончившейся, как известно, провалом. Печать ФРГ широко комментировала это событие, порой прямо называя его «крахом президента», а мне вспоминался переполненный притиснутыми друг к другу людьми зал на просмотре иранской ленты о человеке, который также явно не с мирными целями прибыл на чужую землю, вооруженный документами на разные имена.

Кстати, в этой же аудитории чуть раньше демонстрировалось некое кино-театральное представление. И хотя широко разрекламированное афишами и специальными приглашениями оно собрало публику, иронические реплики, смех, едва ли не улюлюканье сопровождало это бессмысленное, полупорнографическое зрелище. Не проходят уже подобные попытки зрительского эпатажа...

Зритель заинтересован прежде всего в разговоре об острых аспектах времени, он ждет от экрана тесного сопряжения с действительностью, с теми высокими духовными и нравственными идеалами, которые объединяют, сближают людей, открывают «путь к соседям».

На экране Оберхаузена такой разговор состоялся.

Из этого, однако, не следует, что 26-е Западногерманские дни короткометражного фильма представили нам более чем благополучную картину состояния этого жанра. Я остановилась в основном на наиболее принципиальных и интересных произведениях, тех, что находились в авангарде фестиваля. Между тем некоторая застылость форм и в то же время сомнительность иных претенциозных опытов, чрезмерное пристрастие к интервью, утомляющим своей бесконечностью, перегрузка необязательной информацией — все это тоже просматривалось в панораме короткометражных фильмов. Но всегда важно вычленить ведущую тенденцию фестиваля, а она (и в этом немалую роль сыграли усилия организаторов смотра — директора фестиваля Вольфганга Руфа, его активистов-энтузиастов Ганса-

Йоахима Шлегеля, Петера Шуманна и других) отвечала передовым умонастроениям нашего века, идеям социального прогресса, взаимопонимания между народами.

«Моя жизнь, наша борьба» — назывался один из фильмов участников конкурсного соревнования. В названии этом как бы сконцентрировалась суть показанной в Оберхаузене кинопрограммы: рассказывая о жизни того или иного народа, она говорила об общей борьбе человечества за свой завтрашний день, за будущее нашей планеты.

Георгий Капралов

«Катастрофический оптимизм» и подновленные иллюзии

О тенденции «апологетической критики» в современном кино Запада

Общий кризис капитализма проявляется во всех сферах буржуазного общества, поражает все его институты. Под влиянием этого кризиса в различных социальных слоях капиталистического общества усиливается критическое восприятие тех или иных сторон его организации, функционирования, разных аспектов его духовной жизни. В создавшихся условиях весьма характерна позиция некоторых художников, которые, с одной стороны, порой весьма резко обличают уродства окружающего их мира, а с другой — не мыслят иного общественного устройства, не представляют себе возможности выхода из тупика. Таким образом, они остаются на позициях сохранения этого несправедливого социального порядка, вызывающего их тревогу, печаль или осуждение, даже негодование. Так возникает, в тех или иных ипостасях, косвенная апология капитализма как некоего извечного закона человеческого бытия. Эта косвенная апология — одна из наиболее распространенных и разнообразно варьирующихся форм, в которых буржуазная идеология выступает сегодня в кинематографе Запада.

На экране дается резкое, казалось бы, разоблачение некоторых сторон капиталистической действительности наших дней. Однако на поверку оказывается, что от серьезного социально-политического анализа изображаемых явлений авторы фильма уклоняются и их «критическая акция» является по сути дела лишь мелкобуржуазным эпатажем зрителя, бравадой людей, удобно существующих в обличаемом ими обществе. Как метко и саркастично заметил Макс Фриш, публике предлагается «отдых в апокалипсическом садочке».

Приспосабливаясь к меняющимся историческим условиям, претерпевает изменения и одна из старых голливудских сказочек о золушках, становящихся миллионершами, об американском обществе как якобы обществе «равных возможностей». Показывая частные, временные «злоключения» героев, а порой даже и такие социальные язвы, как безработица, расовая дискриминация, тяжелое положение, в котором оказываются определенные слои молодежи, вступая в самостоятельную жизнь и не находя себе места, показывая нередко острые психологические и социальные драмы, переживаемые в этих обстоятельствах героями, и завоевывая таким способом внимание и доверие зрителя, создатели подобных лент так затем поворачивают действие, что в конечном итоге подсовывают все же апологетический вывод об Америке как «самом лучшем из миров».

Рассмотрим некоторые механизмы подобных идеологических манипуляций.

«Катастрофический оптимизм»

Итальянский режиссер Марко Феррери, создавший картину «Обезьянья мечта», сказал, что

она выражает чувство «катастрофического оптимизма».

Что же такое «катастрофический оптимизм»?

На известной иллюстрации Гюстава Доре к библейской легенде об изгнании из рая изображены Адам и Ева. Нагие, испуганные обрушившейся на них карой, они бредут по каменистому пути, оставив за собой цветущие райские кущи. Они идут в еще не созданный человеческий мир. Они пока одиноки: будущий ребенок — во чреве женщины.

На французской рекламной афише «Обезьяньей мечты» — обнаженные мужчина и женщина на пустынном пляже Гудзона идут от зрителя, направляясь к горизонту, где высятся мертвые громады нью-йоркских небоскребов. Современный Адам ведет за руки Еву и... обезьянку.

В итальянском оригинале фильм называется «Прощай, самец». Это название более точно соответствует авторскому замыслу, но французское прокатное наименование «Обезьянья мечта», пожалуй, вернее формулирует философскую, если можно употребить в данном случае этот эпитет, суть картины, весьма проницательно подмеченную ловкими кинопрокатчиками.

Именно фильм Феррери стал одной из сенсаций XXXI Каннского фестиваля, а вкупе с ему подобными дал основание критикам газеты «Фигаро» Мишелю Мармино, Рено Матиньону и Пьеру Монтанье написать, что этот фестиваль стал отражением «самого гигантского кризиса цивилизации, который только знал человек со дня своего возникновения».

Заметим: критики не уточняют, о какой именно цивилизации идет речь, а пытаются делать, так сказать, глобальные обобщения. Они говорят о кризисе не определенной социальной системы, а человека как такового. Это излюбленный ход современных буржуазных идеологов, которые все пороки капиталистического общества стремятся списать на человека вообще, на его биологическую природу. И хотя в фильме Марко Феррери изображен Нью-Йорк и де-

«Обезьянья мечта» («Прощай, самец»), режиссер Марко Феррери (Италия)

лаются недвусмысленные намеки на современное американское общество, автор тоже замыкается, по сути дела, в сфере антропологических представлений и выводов.

...Лафайет, главный герой картины, — молодой электротехник, работающий в крохотном музее восковых фигур. Вечерами он прирабатывает в той же должности в маленьком театрике на Бродвее, вся труппа которого состоит из женщин.

Живет Лафайет в каком-то огромном подвале, очевидно, бывшем складе или сарае, почти без вещей, с голыми стенами, на которых в нескольких местах начертан красной краской и обведен жирной линией вопрос: «Почему?» И вся жизнь Лафайета как бы поиск ответа на самые разные вопросы. Почему так нелепо устроен мир, в котором он живет? Почему все вокруг абсурдно, лишено смысла? Впрочем, эти вопросы развернуто может сформулировать лишь зритель. Лафайет же живет, почти не размышляя, и сказать о нем, что он ведет некий «поиск», — значит позволить себе преувеличение... Лафайет «плывет по течению», никаким анализом окружающей действительности не занимается, а сама эта действительность существует на экране скорее как фон, символ, хотя некоторые ее реальные внешние черты схвачены порой с поразительной рельефностью, документальной точностью.

Так, Феррери с оператором Лучиано Товоли нашли никогда до этого не виданную точку съемки Нью-Йорка. Перед нами пустынный бесприютный берег Гудзона. Его песок уже начали выскребать железные лапы бульдозеров. Горизонт замыкают мертвые громады небоскребов. Над этой безжизненной бетонной массой такое же безжизненное серое небо: пейзаж погибшей, обесчеловеченной цивилизации, немое свидетельство некой катастрофы. И все улочки города, которые возникнут в фильме, будут, как тупики, дно трущоб, бетонно-кирпичной клоаки, готовой тоже вот-вот рухнуть и похоронить под своими обломками всех еще оставшихся в живых.

Когда в начале фильма Лафайет выходит из своего подвала, то пугается: навстречу ему движутся полуфантастические чудища в скафандрах и масках с длинными хоботами: не то инопланетяне, не то спасатели с другого материка, прибывшие искать, что́ сохранилось после гибельного катаклизма. Оказывается, это дезинфекторы, уничтожающие крыс, которыми наводнен город (тоже — символ распада и уничтожения).

В театре готовится постановка какой-то абсурдистской пьесы, где главный эпизод — изнасилование мужчины. Актрисы, смеясь, предлагают Лафайету принять участие в репетиции. Он отвечает посвистом и мяуканьем. Такова его манера разговаривать, а точнее, даже не манера, а единственный избранный им способ общения-разобщения с людьми. Одна из актрис, рассердившись, бьет его бутылкой по голове. В полубессознательном состоянии его относят на сцену...

Основные действующие лица этого «метафизически-политического иносказания», как склонны определять характер фильма некоторые западные критики, — Лафайет, актриса Анжелика, директор музея восковых фигур Флексман, приятель Лафайета безработный Луиджи. Все они — знаки, видимость людей, и их взаимоотношения, «общение-разобщение» — лишь кажущиеся соприкосновения, иллюзорное сосуществование. Сказать что-либо конкретное об этих фигурах, их внутренней жизни, психологии, реальном месте в реальном мире невозможно. Они некие киносемиотические знаки, требующие расшифровки.

Например, Луиджи, пятидесятилетний итальянский эмигрант, бывший анархист. Кажется, здесь можно было бы найти какие-то черты для создания реального человеческого характера. И Марчелло Мастроянни, играющий эту роль, несомненно сумел бы ее расцветить немалым числом живых подробностей. Но на экране перед нами лишь зыбкая фигура астматика, все время судорожно разевающего рот, чтобы получить глоток воздуха, его глаза, полные слез. Если Лафайет свистит и мяукает, то Луиджи хрипит и сипит. Да ему и не нужен человеческий язык, как он не нужен и Лафайету. Общаться не с кем и незачем. Остается только покончить счеты с этой жизнью-молчанием, что Луиджи и делает. Он вешается на своем кро-

шечном огородике, зажатом между каменными зданиями, вешается, предварительно заклеив себе рот пластиковой лентой.

Фильм движется как некий монтаж фотокадров, которые выстраиваются, выкладываются один после другого, не требуя психологических обоснований и связей. Конечно, термин «фотомонтаж» употреблен нами тут очень условно: фильм Феррери все же фильм, и монтирует режиссер не застывшие фотокадры, а «живос-мертвое», «действие-бездействие», некую иллюзию существования-несуществования.

Во всем кинопредставлении, повторим, великолепно снятом и порой сыгранном актерами и срежиссированном Феррери с истинной виртуозностью, эмоционально-театральной выразительностью, особая роль отведена шимпанзенку Корнелиусу.

На том самом пустынном пляже, о котором мы рассказывали выше, лежит гигантский «труп» Кинг-Конга, фантастической обезьяны, что была недавно вновь показана в нашумевшем одноименном фильме. Здесь Кинг-Конг использован как символ живой природы, загубленной человеком, одно из свидетельств «тотальной катастрофы».

Вблизи этого погибшего мохнатого царя джунглей пристраиваются отдохнуть Лафайет, Анжелика и Луиджи. Снова, понимай, символ: человек хотел бы прислониться к природе, но ее почти вытеснили камни-бетон, а последние остатки расстреляли (в фильме о Кинг-Конге эту обезьяну расстреливают из пулеметов с вертолета). И вдруг мертвый Кинг-Конг (на экране отчетливо видно, что это чучело, муляж) выпускает из своей лапы... живого детеныша: «божественный» жест смилостивившейся природы. Луиджи, который первым обнаруживает шимпанзенка, дарит его Лафайету. Тот сначала хочет куда-нибудь сбыть обезьянку, а потом оставляет себе. Более того, узнав, что Анжелика ждет ребенка, он в знак протеста отправляется в соответствующий оффис и регистрирует шимпанзенка как своего сына. Ни у кого из совершающих сию процедуру поступок Лафайета не вызывает никаких реакций, как будто

«Обезьянья мечта» («Прощай, самец»), режиссер Марко Феррери (Италия)

речь идет о самом обыденном факте. Обезьянка нарекается Корнелиусом.

Однажды, придя домой, Лафайет обнаруживает, что Корнелиуса загрызли крысы. В отчаянии он бежит в музей к Флексману. Но Флексман встречает его насмешкой: действительно мир идет к своей гибели, если Лафайета могла так потрясти гибель обезьянки. В ярости и отчаянии Лафайет шлет проклятия всему свету, а на него невозмутимо взирают восковая Клеопатра с лицом Элизабет Тейлор и Юлий Цезарь, похожий как две капли воды на президента Никсона.

Лафайет, начав чинить электропроводку, устраивает короткое замыкание. Возникает пожар. В огне гибнет сам незадачливый герой, гибнет Флексман, плавятся восковые фигуры исторической трагикомедии Древнего Рима и закатной Америки наших дней...

Финальные кадры «Обезьяньей мечты» идилличны: на берегу залитого солнечным светом океана сидит обнаженная Анжелика, рядом с ней в пене прибоя резвится ее ребенок. Людей вокруг нет. Это, так сказать, некое начало новой эры и выражение того, что Феррери именует «катастрофическим оптимизмом». Он утверждает: «Мы живем ложными образами, ложной культурой, которая в действительности не существует и ее интерпретировать нельзя». Последние слова Феррери об интерпретации особенно характерны. В фильме отсутствует социально-аналитическое начало. Классовые оценки, политические тем более. Вопрос «Почему?», начертанный на стенах подвала Лафайета, а также неоднократно появляющийся и в других кадрах фильма, по существу, остается без ответа.

В интервью корреспонденту журнала «Эуропео» Лине Коллетти Феррери заявил, что, по его мнению, политических фильмов нет, что все они реформистские, ибо в мире «нечего обличать», ошибок больше нет, есть только хаос...

По Феррери, у человека сегодня нет перспектив, и в фильме обезьяна олицетворяет человека, но только «без истории и условностей». Более того, «человек, — утверждает Феррери, — был последней обезьяной. Теперь, возможно, он станет первой обезьяной новой эры».

Как ни парадоксально, но Феррери претендует на роль демистификатора буржуазных отношений и установлений. Некоторые критики также хотели бы представить его в качестве художника, который якобы отказался от «лжи идсологии и зрелища». В действительности же этот режиссер — один из самых одержимых мистификаторов.

Напомним, что перед фильмом «Прощай, самец» («Обезьянья мечта») Феррери создал, в частности, такие ленты, как «Большая жратва» и «Последняя женщина». В первой из них он изобразил четырех сорокалетних холостяков (их играют Марчелло Мастроянни, Филипп Нуаре, Уго Тоньяцци и Мишель Пикколи), решивших покончить жизнь самоубийством с помощью обжорства. Для этого герои фильма нанимают пустующую виллу в пригороде Парижа, завозят туда в неимоверном количестве всякую снедь, приглашают в свою компанию женщину и жрут, пьют и развратничают до тех пор, пока все четверо один за другим не отправляются к праотцам от несварения желудка.

Нетрудно вообразить, какое «живописное» зрелище предлагает Феррери в своем в буквальном смысле этого слова «экскрементальном» гиньоле, который можно было бы оставить без внимания, если бы его создатель не претендовал на определенные философские обобщения, не считал бы, что предлагает зрителям художественное выражение истины в ее последней инстанции.

Так, каждого из персонажей «Большой жратвы» Феррери аттестует в качестве представителя определенной сферы или института буржуазного общества. Одного из героев он рекомендует как комментатора радио и телевидения по вопросам культуры и искусства, второго как пилота международных авиалиний, третьего как адвоката, четвертого как гастронома. Таким образом, они образуют в миниатюре некую общественную структуру, социум, в котором нет только сферы производства. Но оно выключено, как мы увидим, не случайно.

Из того, что тот или иной персонаж обозначен, скажем, как радиокомментатор по таким-то вопросам или деятель правосудия, ровным счетом ничего не следует. Профессиональная принадлежность тут лишь этикетка, которую мож-

но заменить на какую угодно другую и при этом ничего не изменится. На суть происходящего на экране это влияния не окажет, ибо никакие вопросы культуры, искусства, судопроизводства по ходу сюжета фильма не только не исследуются, но даже и не затрагиваются.

С тем же «обобщающим» значением введена в картину и женщина. Она появляется на экране среди миленьких школьников, днем в саду той самой виллы, где прячутся самоубийцы. Она рассказывает детям, кто такой Буало — его бюст украшает парк, — а затем, вечером, примет участие в отвратительной оргии. По мысли Феррери, сия мадам — символ воспитательницы, хозяйки дома и проститутки в одном лице, то есть она совмещает все роли, которые отведены женщине в буржуазном обществе. Но, замахнувшись, Феррери тут же опускает руку.

Еще до постановки фильма он объявил, что создает произведение, в котором попытается «наиболее непосредственно показать человека как он есть в плане психологическом и метафизическом». Последнее — метафизическое — для Феррери исчерпывается страхом перед смертью.

После выхода фильма на экраны режиссер уточнял: «Я не пытаюсь разоблачать общество потребления, как некоторые это полагают, потому что люди едят, едят и едят. Мой фильм выражает крайнее отчаяние, глубочайшее отчаяние... Мысль Экклезиаста — суета сует, — которая вдохновила меня, переведена здесь в желание жрать, жрать, пока не лопнешь».

Настаивая на «будничной», как он говорил, стороне показанного на экране и в этом плане отвергая сравнения его фильма, как это проскользнуло у некоторых критиков, с книгой Рабле о Гаргантюа и Пантагрюэле, Феррери, стараясь до конца прояснить свою идею, сказал: «Я хотел быть ветеринаром (режиссер учился в свое время на ветеринара. — *Г. К.*), я хотел видеть, как сфабрикована и как функционирует человеческая машина». Высказывание вообще весьма типичное для Феррери, который свой «бунт» против буржуазного общества завершает, как правило, пощечиной человеку, ибо именно человека как такового считает Феррери виновным в конечном счете во всех бедах окружающего его, Феррери, мира. Но сводя человека к примитивной машине для переваривания «жратвы», Феррери выступает как циничный мистификатор.

Изображая буржуазного человека, Феррери делает акцент не на том, что он буржуазный, а на том — и это подтверждается интервью, многочисленными декларациями режиссера, — что он человек. «Сё — человек!» — повторяет Феррери, но не с торжественностью, а с циническим скоморошеством.

Французский критик Паскаль Боницер в журнале «Кайе дю синема», защищая Феррери от упреков в том, что он унижает человека (этого не могла не заметить даже буржуазная критика), сравнивает позицию режиссера с «пиррониевской атараксией» и приводит в сносках анекдот о Пирроне и те пометки, которые сделал Ленин в «Философских тетрадях», комментируя этот анекдот. Цитата и ссылка точны. Действительно, В. И. Ленин подчеркнул анекдот о Пирроне, который он приводит после слов: «Ataraxie (безмятежность?) как идеал скептиков»:

«Так, Пиррон однажды на корабле во время бури, указав своим оробевшим спутникам на свинью, которая сохраняла полное равнодушие и спокойно продолжала жрать, сказал: вот в такой атараксии должен пребывать мудрец». Против этих слов Ленин сделал пометку: «недурной анекдот про скептиков».

Но вдумаемся: подтверждает ли ссылка на Ленина правоту Боницера в его попытке отвести упреки Феррери в поругании человека?

После выписки анекдота о Пирроне и свинье Ленин делает еще две выписки из книги Гегеля, касающиеся скептицизма. «Скептицизм не есть сомнение. Сомнение — прямая противоположность покоя, который является результатом скептицизма». И тут же: ... «Напротив, скептицизм равнодушен как к одному, так и к другому»...

Ленин подчеркивает сбоку оба эти высказывания немецкого философа и делает пометку: «NB скептицизм не есть сомнение» [1].

[1] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, стр. 272—273.

«Свидания Анны», режиссер Шанталь Акерман (Франция, Бельгия, ФРГ)

Как видим, «пирроииевская атараксия» говорит о незаинтересованности художника, о его равнодушии. Несмотря на кажущуюся ярость фильма Феррери, показ персонажей, которые умирают от обжорства, рвоты, поноса, скотства, в основе своей сделан скептиком, безучастно смотрящим на все человечество, отождествляя его с буржуазным обществом и считая, что человека как такового не изменишь, ибо он потребитель, потребитель и еще раз потребитель.

Эта же атараксия характеризует и другой фильм Феррери — «Последняя женщина». В нем он «рассмотрел» существующий, по его мнению, кризис в отношениях мужчины и женщины. Однако опять-таки он ушел от социального анализа этих отношений, как они сложились в буржуазном обществе, и представил дело таким образом, будто кризис коренится в биологической основе полов.

Известно, что К. Маркс рассматривал отношения мужчины и женщины как наиболее показательное отношение человека к человеку, указание на степень, в которой «потребность человека стала человеческой потребностью, то есть в какой мере другой человек в качестве человека стал для него потребностью, в какой мере он сам, в своем индивидуальнейшем бытии, является вместе с тем общественным существом» [2].

Развивая эту мысль Маркса, известный советский психолог Л. Рубинштейн в своей работе «Человек и мир» подчеркивал, что «любовь выступает как утверждение человека в человеческом существовании. В настоящей любви другой человек существует для меня не как «маска», т. е. носитель определенной функции, который может быть использован соответствующим образом как средство по своему назначению, а как человек в полноте своего бытия».

В фильме Феррери любовь сведена лишь к физиологии.

В представлении героя картины другой человек — в данном случае его жена — выступает именно и только как «носитель определенной функции». Подчеркивая это, режиссер вешает над постелью героев коврик с изображением петуха, топчущего курицу.

Персонажи по ходу действия рассматривают книгу с картинками, на которых — окровавленные тигр и тигрица...

Действительно, любовь, как и брак, в капиталистическом обществе стала предметом ку-

[2] Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 42, стр. 115—116.

пли-продажи. Известно, что буржуазия изгнала из отношений любви всю их поэзию. Но фильм Феррери не об этом: он претендует на изображение не буржуазного общества, а человеческих отношений, взятых в якобы всеобщей, так сказать, «глобальной» форме.

Отметим еще характерную черту авторского почерка, уже знакомого нам по «Большой жратве». Герой «Последней женщины» работает на заводе, но в момент событий, изображенных на экране, рабочие завода бастуют. Зритель видит огромные мертвые корпуса предприятия. Однако и профессия героя (он — инженер), и забастовка — все это опять-таки лишь «наклейки». Социально-политическую сущность конфликта рабочих и хозяев Феррери оставляет за кадром. Она его не интересует! Более того, она для режиссера, как это ни парадоксально, способ изоляции героя от всех социальных связей и отношений с внешним миром. Завод бастует, и у героя есть свободное время разбираться в личных психологических коллизиях, трактуемых Феррери по фрейдистским схемам.

При этом Феррери снова претендует на расширительное, почти космическое истолкование всего изображаемого. Так, в интервью он неоднократно заявляет, что его герой — «переходный человек». Термин этот остается весьма туманным. Понять, от чего и к чему совершается «переход», невозможно.

Как же развивается и во что «упирается» мысль Феррери, со сканадальной обнаженностью демонстрирует финал его картины: герой берет в руки электрический нож для нарезания колбасных изделий и лишает себя детородного члена. Так разрекламированный борец против «лжи идеологии и зрелища» предлагает зрителю именно зрелище и именно в духе буржуазных идеологических установок на социальную дезориентацию человека.

Однако признать этого Феррери не хочет. Он всячески маскирует свою цинично-провокационную игру. «Я выхожу, — говорит он, стараясь убедить зрителя в своей объективности и беспристрастности, в стремлении представить ему лишь некую незамутненную истину, — на охоту за образами и переношу их на экран. Затем я останавливаюсь, не объясняя их, не размышляя над ними... Я делаю это потому, что прославленная культура, которая позволяет их интерпретировать, больше не существует». Свой нигилизм Феррери формулирует и так: «Я не хочу верить, что человек — это его история и то, что он создал, ибо в этом случае я мог бы его рассматривать только как дерьмо».

И своими фильмами, и своими «теоретическими» эскападами Феррери снова и снова предстает перед нами как паникующий мелкий буржуа, растерявшийся перед сложностью современной жизни Запада, перед зрелищем агонизирующего капиталистического общества. Как провоцирующий анархист он способен лишь одним мифам противопоставить другие мифы, отравленные все тем же ядом буржуазной идеологии крайнего отчаяния и пессимизма.

Кристиан Депюире, посвятивший творчеству Марко Феррери большую статью, пишет, что «кризис конца 60-х годов вызвал конфликт Феррери с самим собой, в то же время требуя от него определить свои отношения с окружающим миром». Далее Депюире сообщает, что Феррери примкнул к левацкой, гошистской организации, которая объявила себя «Союзом итальянских коммунистов, марксистов-ленинцев». Естественно, что в этой среде Феррери не разрешил своих противоречий: «Этот политический опыт и субъективные устремления еще более углубили его пессимизм, и он пришел к выводу, что не может делать ничего другого, как только «буржуазные фильмы для буржуа».

Позиция Феррери точно характеризуется формулой итальянского критика Гоффредо Фофи, который писал по поводу подобных феноменов: «Он — весь внутри своего невроза буржуа, который сам себя ненавидит и хотел бы разрушить, отказаться от себя такого, каков он есть, и который в то же время весь в этой невозможности выйти из создавшегося положения».

Без прошлого и будущего

Герои фильмов Феррери предпочитают объясняться парадоксами. Они практически никогда не говорят о конкретных социально-политических событиях нашего времени, и хотя дейст-

вие всех картин происходит в наши дни, это современность вообще, некая условно-метафизическая реальность, окропленная некоторыми приметами современного декора.

Герои других западных лент могут говорить и о самых актуальных проблемах, жгучих событиях, фактах, вспоминать недавнюю реальную историю Европы, называть крупнейшие политические партии и т. д. и т. п., но существо дела— по сравнению с фильмами Феррери — не изменится...

Взять, к примеру, работу бельгийской писательницы и режиссера Шанталь Акерман «Свидания Анны» (совместное производство Франции, Бельгии и ФРГ). Фильм этот получил обширную и подчас чрезвычайно восторженную прессу, стал предметом долгих и страстных споров кинокритиков, в частности на IV Парижском международном кинофестивале, членом жюри которого был и автор этих строк.

Акерман в первые же минуты своего фильма представляет нам его героиню Анну как кинематографистку. Но зритель не увидит ни съемок, ни бесед с актерами, ни работы над сценарием, ничего из того, что составляет процесс кинопроизводства, не услышит он и ни одной фразы по поводу того, что именно снимала или будет снимать Анна, какую цель она преследовала, создавая свои произведения, что ждет от их показа в городах Франции, Бельгии, Германии, по которым она ездит.

Не увидит зритель и ни одного кадра из фильмов Анны. Не услышит он и ни одного отзыва об этих картинах. Он лишь увидит зрителей, молча выходящих из кинотеатра после сеанса, спешащих вернуться домой. Может, картины Анны ужаснули их, растрогали? А может, оставили равнодушными? Этого нельзя угадать даже по лицу самой Анны, когда она выходит из того же зала. Она держится так, будто ничего важного не произошло. И тут невольно возникает роковой вопрос: «А был ли мальчик?», как говорил герой романа М. Горького «Жизнь Клима Самгина». Лишь портье в гостинице обмолвится один раз, встречая Анну: «Это вы приехали, чтобы показать фильм в «Люксе»? Да. Вы ведь создательница? Не так ли говорят в подобных случаях?»

Далее эта сцена описана в сценарии так: «Она (Анна. — *Г. К.*) сделает утвердительный знак. Он (портье. — *Г. К.*) скажет тогда, что это, должно быть, интересная профессия. Она скажет «да», и легкая улыбка скользнет по ее губам, прежде чем Анна отойдет к лифту, спросив предварительно, есть ли телефон в ее комнате».

Вот и все— «легкая улыбка, скользнувшая по губам» режиссера, создателя мифических фильмов, о которых она сама, кажется, и не думает и которые для нее, по всей видимости, никакого значения не имеют. Разве что — способ заработать. Здесь, как и у Феррери, профессия героини лишь определенного рода условность, без которой автор не мог бы отправить Анну в странствие по городам, заставить ее менять отели, встречаться с людьми. Но как это характерно: обозначить дело героини, то, чем, по существу, она живет, чтобы тут же как бы забыть о нем! Так, претендуя на социально-психологический анализ жизни героини, создательница фильма отсекает самые существенные нити, связывающие ее с окружающим миром. Впрочем, разгадка содержания фильмов Анны кроется в содержании самой картины Акерман.

Прислушаемся и приглядимся к встречам Анны, ведь, как уже упоминалось, в фильме затрагиваются важные события истории Европы последних десятилетий. Да, внешне это так. Но вот один из разговоров. Он происходит в Западной Германии, в маленьком городке Мюльхейм, неподалеку от Эссена, где Анна вечером после демонстрации своего фильма познакомилась в баре со школьным учителем Гейнрихом и на другой день приехала в его дом на празднование пятилетия его дочери. И вот Гейнрих исповедывается своей новой знакомой. Мы позволили себе привести большой отрывок из его монолога (сохраняя пунктуацию оригинала):

«Вы знаете, Анна, в 20-х годах в Германии было много коммунистов и многим они вселяли надежду, вы знаете о равенстве всех перед всеми, а затем были нацисты, словом, социал-демократия, они взяли коммунистов и всех остальных тоже, они заключили их в конц-

«Нож в голове», режиссер Рейнхард Хауфф (ФРГ)

лагеря и убили, но они принесли новую надежду после ряда черных лет; работу для всех и великую и прекрасную Германию, а затем была война, и затем русские и американцы, и французы, и бельгийцы пришли, они разделили нас на две части (имеется в виду образование ФРГ и ГДР. — *Г. К.*), и они схватили всех наци, которые еще остались, и посадили их в тюрьму, и была Демократия Социалистическая. Германия поднялась из руин, весь мир участвовал в этом, а теперь мой друг потерял работу, я потерял друга, такого хорошего человека, и он покинул Германию... Наконец!.. что они сделали с моей страной... что они с ней сделали...»

«В этот момент, — говорится далее в сценарии, — Гейнрих, не сознавая, что он делает, сорвал тюльпан в своем саду и протянул его Анне. Потом он улыбнулся и бросил цветок на землю... И сказал легким тоном: «Я вот поэтому не занимаюсь политикой, и к чему? Политика имеет свой смысл, смысл которого неизвестен». «Да», — сказала Анна и поднялась».

В сумбурном монологе Гейнриха все спутано. Социально-политическая сущность того, что происходило в Германии, происходит ныне в ФРГ и ГДР, говорящему непонятна. Политика для него имеет «смысл, смысл которого неизвестен». Но также неизвестен он, этот смысл, и создателю фильма! Шанталь Акерман ничего не поняла в истории Западной Европы последнего полувека и не хочет понимать. Поэтому все мешается у нее, все идет в «одну строку». И можно оценить искренность режиссера, когда в одном из интервью она признается: «Я, как персонажи этого фильма...»

Фильм же должен вызвать сочувствие зрителя к Анне, непрерывно меняющей города, отели, людей, с которыми она соприкасается. Она, так сказать, кочевница без пристанища, человек без привязанностей и уже не способный на истинную любовь, даже симпатию к чему-либо или кому-либо.

В предисловии к сценарию фильма «Свидания Анны» Ален Дахан пишет: «Они (герои картины. — *Г. К.*) не осмеливаются поставить хотя бы одну ногу в будущее, как и оставить другую в прошедшем, раздираемые между тем, что они имеют и в чем не уверены, и будущим, которое для них тоже неопределенно... Свободная от каких-либо убеждений, Анна не имеет и иллюзий, она уже вне всего этого... Я желаю иметь такую же силу (?! — *Г. К.*)... Я хочу быть

на нее похожим. Это героиня чего-то! Я хочу сказать — героиня нового типа, но не «идеи».

Как видим, Ален Дахан вполне солидарен с Акерман в выборе героини и в ее позиции без позиции.

Так о чем же этот фильм?

От начала до конца — это переезды Анны из города в город, ее короткие встречи то со своей матерью, то с матерью человека, который хотел когда-то на ней жениться. Это рандеву с партнерами на одну ночь... Ни с кем из них Анна не находит, а вернее, не хочет, не может найти настоящий контакт. Она все время отстранена. Отчуждена. В этом она близка героиням знаменитых фильмов Микеланджело Антониони.

Почти через двадцать лет повторяя эти ленты об отчуждении, некоммуникабельности, Шанталь Акерман вносит в них лишь ту «новацию», что ее героиня ведет игру с Историей, действует в исторических декорациях, в то время как Антониони откровенно выводил своих персонажей в сферу чисто психологическую. Он не претендовал на интерпретацию политической ситуации в Европе, не обещал «переходов», как вместе с Феррери (вспомним его «переходного человека». — *Г. К.*) делает это Акерман.

Сама Акерман подробно комментирует свой фильм.

Вот одно из ее разъяснений: «Это путешествие изгнанника, кочевника, ничем не обладающего в пространствах, которые он пересекает... Комнаты, в которых Анна живет, — это только места переходов, но не оккупированная территория... Я считаю, что мы должны начать что-то, чего мы еще не знаем... Что может произойти, я не знаю...»

Порой Акерман оставляет свои «что-то», «чего-то» и говорит на очень конкретном языке: «Это изгнанница, которая пересекает одну из частей Европы. Европы, которая в какой-то период была моделью цивилизации. Центром, на который были устремлены все взоры, которому подражали. Но вот эта цивилизация обнаружила свое варварство: война 40—45, геноцид, война в Алжире, пытки». Казалось бы, фильм об этом и должен был говорить, однако на экране ничего подобного нет. Картина разворачивается в некой пустоте, заполненной лишь грохотом поездов или придушенной тишиной одиноких комнат в отелях, где живет Анна. И есть только тревога и тоска, живущие в душе Анны и сердцах тех, кого она встречает.

Журналист спрашивает Акерман, нет ли в финале ее картины какого-то апокалипсического намека? Во всяком случае, не следует ли его воспринимать именно так? Вопрос задан в связи с тем, что в последних кадрах ленты Анна, вернувшись после очередного «таинственного» просмотра своих «мифических» фильмов, слушает в номере отеля магнитофонную запись механического телефонного секретаря. Записан голос какого-то друга Анны, живущего в Италии, которому она сама звонила в продолжение всего фильма и не дозвонилась. И мы слышим голос: «Я тебе звонил. Это был день моего рождения. Я хотел его провести с тобой... Это будет теперь на следующий год...»

Шанталь Акерман нельзя отказать в умении создать настроение, передать тревожное и гнетущее чувство одиночества, которое переживает ее героиня, запечатлеть на экране, так сказать, «звуковую дорожку» ее жизни. В этом умении создавать звуковой фон картины, удивительно правдивый, реальный, вмещающий сотни оттенков и мельчайших деталей окружающей жизни, Акерман справедливо сравнивают с французским режиссером Брессоном, этим живописцем и звукописцем, если можно так сказать, экрана. Но если у Брессона человек принадлежит богу и вся жизнь его в этой юдоли есть предуготовление к жизни «там», то у героев Акерман нет никакого мира. Она перепевает Кафку с его нервическим, почти гипнотическим ощущением абсурдности существования, перенося действие в наши дни. При этом у нее нет и кафкианского трагизма, который сменился вялым трепыханием усталого интеллигента.

Впрочем, Акерман и сама не скрывает этой близости. Так, в предисловии к отдельному изданию сценария «Свидания Анны», предисловии, где создательница фильма дает разъяснения по поводу его содержания, Акерман пишет о своей героине, что она встретит индивидов (далее следует цитата из одного иссле-

дования о Кафке — *Г. К.*), «с их маленькими делами, маленькими индивидуальными делами, тесно связанными с большими коллективными делами, тесно связанными с делами коммерческими, экономическими, юридическими, тесно связанными с политикой». Но известно, что у Кафки эти связи не социально-политические, а метафизические. Маленькие и большие дела, «тесно связанные», они оказываются такими не по причине конкретных исторических общественных законов развития, а по причине чего-то не поддающегося точному определению, чего-то давящего, рокового и неуловимого, неощущаемого вещественно, неформулируемого в терминах исторической науки, юрисдикции, экономики. Но если Кафка не называет конкретные исторические события, если место действия у него «Город», «Замок», то у Акерман это точно показанный Рур, Париж, Амстердам. И это обманывает. Создает иллюзию некой конкретности критического взгляда, в то время как он остается абстрактным, отрешенным, не видящим реальных связей и отношений людей и событий. Психологическое состояние, самочувствие героини Акерман сродни героям Кафки и, как мы уже говорили выше, отчужденным героям Антониони. Анна как бы повторяет их всех в бытовом варианте сегодняшнего дня. Такой вариант, очевидно, и привлек некоторых критиков, которые, в частности, как упоминавшиеся выше участники IV Парижского международного кинофестиваля, требовали для «Свиданий Анны» главного приза жюри кинокритиков. Но я вспоминаю и другое: с какой яростью полемическим задором протестовал против такого предложения английский критик Дэвид Робинсон. Он убежденно говорил, что Шанталь Акерман мистифицирует зрителя, что ее фильм не только не открытие, не нечто новое в кино, а повторение давно пройденного, закамуфлированная пустота, мнимая содержательность и т. д. Я поддержал коллегу, сказав, что если не употреблять слова «плагиат», то уж определение «парафраз» вполне применимо к этой ленте. И мы присудили премию другому фильму — западногерманской картине Рейнхарда Хауффа «Нож в голове», который рассказывает о прямом насилии и изощренных преследованиях, которым подвергаются в Западной Германии демократы. Он прямо указывает на одну из конкретных опасностей, на ее социально-политический источник. И когда сравниваешь фильм «Нож в голове», хотя и не свободный от слабостей, но такой страстный, проникнутый горячим стремлением художника нанести удар

«Лихорадка субботним вечером», режиссер Джон Бадхейм (США)

реальному злу, с нервически-опустошенной лентой «Свидания Анны», особенно остро ощущаешь разницу между боевым демократическим кинематографом и тем, который только играет в прогрессивность. В действительности же он служит выражением даже не «катастрофического оптимизма», а катастрофической индифферентности мелкобуржуазного интеллигента, который, приняв позу невинного страдальца, развлекает сам себя и ему подобных этим эстетизированным «страданием».

Подновленные иллюзии и дискотека

Для «интеллектуалов», любителей мелкобуржуазного эпатажа, ревнителей киномоды и сенсационных «новаций» создаются зрелища «катастрофического оптимизма», отправляются в путешествия странники без прошлого и будущего. Но подобные герои мало привлекательны для широкой публики, особенно молодежи. У нее есть свои цели, желания, интересы, простые, конкретные, но, увы, большей частью недостижимые. И вот взамен их, неосуществимых, киноэкран предлагает иллюзии, зрелищный суррогат, преподносимый весьма эффектно и к тому же более ловко, чем ранее, загримированный под правду.

Экранные сказки используются для того, чтобы доказать, что американское общество является чуть ли не идеальным образцом организации человеческого общежития. Напомним, что еще в 1930 году, в первом варианте американского «кодекса Хейса», в котором были сформулированы с чрезвычайной пунктуальностью основные требования, обязательные для создателей кинопродукции, говорилось: «Каждый американский фильм должен утверждать, что образ жизни Соединенных Штатов — единственный и лучший для любого человека. Так или иначе каждый фильм должен быть оптимистичным и показывать маленькому человеку, что где-нибудь и когда-нибудь он схватит за хвост свое счастье. Фильм не должен выворачивать наизнанку темные стороны нашей жизни, не должен разжигать решительных и динамичных страстей».

Времена изменились, «кодекс Хейса» давно отменен, но основные его идеологические постулаты все еще живы! Сегодня, создавая свои фильмы, Голливуд не может не «выворачивать наизнанку темные стороны» жизни США: зритель не поверит идиллическим картинкам. Безработица, преступность, расовая дискриминация, гонка вооружений и т. д. и т. п. болезненно ощущаются миллионами американцев. Но кино приспособилось и к этому. Более того, оно играет на показе «темных сторон», чтобы тем вернее завоевать доверие зрителя и достичь все той же старой цели. Так, например, оно может показать героя, живущего в жалкой конуре, работающего в москательной лавке и получающего нищенскую плату. Оно может показать его проводящим свой досуг в компании таких же обездоленных и не имеющих, казалось бы, никаких перспектив юношей и девушек. Но, заставив таким образом зрителя идентифицироваться, как бы слиться со столь знакомым героем, авторы фильма ловко подсовывают ему мысль, что все же, несмотря ни на что и как бы ни были неблагоприятны обстоятельства, он не должен терять веры и надежды, ибо каждый «где-нибудь и когда-нибудь... схватит за хвост свое счастье».

Именно так была рассказана на экране история жалкого и нищего Рокки, по имени которого получил название и сам фильм.

Рокки — итальянец по происхождению, боксер по профессии, но из бокса он выброшен как неудачник и живет в бедности. Зарабатывает тем, что помогает некоему мафиози выколачивать долги из его «клиентов». И вдруг — шанс! Чемпион США по боксу, узнав, что его партнер, который должен выступить против него в матче, посвященном 200-летию Соединенных Штатов, заболел, ткнул наугад пальцем в список боксеров и попал как раз в фамилию Рокки. Вот с этим парнем по кличке Итальянский жеребец он будет боксировать!

С этого момента фильм раскручивается, как сказка о Золушке в мужском обличье. Многочисленные «феи» спешат на помощь Рокки. Бандит дает ему деньги для тренировок. Выбросивший его из боксерской школы тренер

приходит с униженной просьбой продолжать с ним занятия. Дальний родственник Рокки, владелец мясного магазина, предоставляет ему возможность тренироваться в его холодильнике на... мясных тушах. И Рокки тренируется, тренируется, тренируется. Во время матча тонкий, как былинка, Рокки избит до полусмерти своим противником-атлетом, однако выстаивает все раунды. Чтобы он мог видеть, ему приходится бритвой надрезать опухшие от страшных ударов веки. Но... дорога к преуспеянию открыта! Его возлюбленная, угловатая, очкастая дурнушка — продавщица черепах в зоомагазинчике — преображается в счастливую и обворожительную красавицу. Она пробивается сквозь восторженно орущую толпу к рингу, к своему неловкому ухажеру, неожиданно ставшему кумиром, идолом...

Фильм имел оглушительный успех и был тогда отмечен сразу несколькими «Оскарами» — высшими наградами Американской киноакадемии.

Заметим здесь, что автор сценария и исполнитель главной роли Сильвестр Сталлоне сам в прошлом был профессиональным боксером, не добившимся успеха. Предлагая сценарий продюсерам, Сталлоне ставил условием его продажи свое участие в создании картины в качестве режиссера-постановщика и исполнителя главной роли. Поставить фильм ему все же не доверили, поручив это Джону Авилдсену, а сыграть роль Рокки позволили. Можно предположить, что в своем произведении Сталлоне дал некий выход собственным психологическим комплексам, воссоздав на экране «реальность»-мечту, которая оказалась недостижимой для него в жизни. Создание же им подобной картины — весьма характерный пример того, сколь укоренилось в сознании и подсознании многих американцев упование на жар-птицу удачи, которая если и не прилетит к тебе в жизни, то хотя бы на мгновение осенит крылом с киноэкрана...

Вслед за «Рокки» вышла в США, а затем широко прокатилась по кинотеатрам Западной Европы и других стран еще одна киносказка — «Лихорадка субботним вечером» режиссера Джона Бадхейма. Его герой Тони Мангро, тоже сын итальянских эмигрантов, работает, как упоминалось выше, в москательной лавке за грошовую плату. Единственная радость Тони — субботние танцы в дискотеке.

Выиграв соревнование на лучшую танцевальную пару, которое здесь проводится раз в три месяца, он открывает для себя «ослепительные дали».

История подготовки к этому конкурсу (как в «Рокки» — к матчу) и победы на нем составляет сюжет картины, которая показывает и унизительную, нудную работу Тони у лавочника, и убогое жилище его семьи, и ее скудные трапезы. Товарищи Тони, тоже итало-американцы, обитающие в Бруклине, проводят свободное время в нелепых и жестоких стычках с пуэрториканцами (аналогия с «Вестсайдской историей»), грубо развлекаются в старенькой автомашине, томятся от безделья, а еще больше от ощущения бесперспективности, невозможности вырваться из нищеты и унылого существования. Их вечера порой завершаются трагически. Так, бессмысленно гибнет, в отчаянной браваде сделав стойку на руках на перилах моста, один из приятелей Тони.

В дискотеке Тони знакомится со Стефанией, женщиной намного старше его. Она готовится к профессии танцовщицы и занимается в специальной школе. Тони влюбляется в нее и просит помочь ему выступить в танцевальном конкурсе, о чем мечтает давно. Стефания сначала отказывается, поскольку не хочет связывать себя серьезно с Тони: он нищ, а она мечтает выбиться наверх, жить в Манхэттене, космополитическом квартале богатых. Но затем тоже влюбляется в красивого, настойчивого парня, понимая, что он сможет, пожалуй, «схватить за хвост свое счастье»...

Фильм «Лихорадка субботним вечером» имел успех, особенно у молодежи. Киномагнаты отыскали на роль молодого героя мало известного до этого актера и танцовщика, итало-американца Джона Траволту, как будто сошедшего с рекламных щитов, и сделали из него очередного «идола». Широчайшее паблисити предшествовало появлению картины. А после выхода фильма на экраны тыся-

чи газет, журналов, радиопередач размножили биографию актера, в которой крупицы реальности перемешаны с трогательными вымыслами, ловко рассчитанными на вкусы юных поклонников и поклонниц нового кумира. Так, в одной из этих публикаций, появившейся во французском журнале «Эль», рассказано о несчастной любви Траволты, потерявшего свою невесту, которая была на 18 лет старше его (вспомним сходную историю героя фильма. — *Г. К.*). Пережив ее смерть от неизлечимой болезни, Траволта вступил в одну из самых суровых религиозных сект Америки и проводит якобы значительную часть своего времени в молитвах и размышлениях. Однако, как утверждает журнал, глубокая скорбь и религиозная сосредоточенность не мешают Джону... много веселиться. В частности, сообщает журнал, приехав в Париж под охраной своих шести телохранителей (тоже — реклама!), Траволта немало развлекался. Вот так: танцы, развлечения и религия! И никаких проблем социальной жизни, политики! Потенциальные «бунтари-68» призываются сегодня растрачивать свою энергию в дискотеках и смирять мятежный дух общением с богом...

Права критик Анн-Мари Бидо, которая в журнале «Синема» пишет по поводу «Лихорадки субботним вечером», что, конечно, использование новых средств записи музыки, знаменитых джазов и «эффект Траволты» дают этому фильму современную базу, «хорошо приспособленную к публике 70-х годов». Но сказка о фантастическом вознесении к успеху молодого бедного человека, как она знакома, сколько раз была разыграна на экране! Только в прошлые десятилетия на экранах гремели джазы, теперь оркестры заменены механическими записями, которые звучат в дискотеках. Это — экономичнее.

«С модой на дискотеки, — пишет критик Робер Майа, — как бы не существует никакой социальной дискриминации. Она объединяет в одной лихорадке и скромного служащего Бруклина и молодого человека Манхэттена». Приведя это высказывание Робера Майа и соглашаясь с ним, Анн-Мари Бидо заключает: «Кажется, американская публика успокоена и просветлена возвращением и обновлением старой традиции доброй оптимистической музыкальной комедии и готова снова запеть в хоре, как в известном мюзикле «Белое Рождество»: «Самое лучшее приходит к нам, когда мы вместе танцуем».

●

Мы рассмотрели три ипостаси того феномена современного кино Запада, которому можно дать парадоксальное, на первый взгляд, определение — «кинематограф апологетической критики». В одном случае критический элемент в произведении представлен сильнее, в другом — слабее, но, как бы там ни было, альтернативы критикуемой действительности нет. Разница между этими произведениями лишь в том, что в фильмах Феррери зрителю предлагается (напомним еще раз выражение Макса Фриша) «отдых в апокалипсическом садочке», именуемый самим режиссером как «катастрофический оптимизм». Акерман же приглашает разделить «принципиальный» отказ от понимания исторического, социального, политического смысла происходящего в мире.

Что же касается фильмов типа «Лихорадка субботним вечером», то они зовут вообще не ломать головы над «больными вопросами» и проблемами дня, а танцевать, развлекаться, ждать и ловить свою удачу, которая — верь! — придет...

Так «крутятся» сегодня — в новых комбинациях и с новыми скоростями — «шестерни» и «шестеренки» отлаженного механизма кинематографа буржуазного Запада, приспособленного к потребностям системы, ориентированного на идеологические установки буржуазии и призванного доказать, будто все идет к лучшему в этом «лучшем (понимай — капиталистическом!) из миров». Доказать недоказуемое!..

Сулико Жгенти,
Реваз Чхеидзе

Твой сын, земля

(Повесть о секретаре райкома)

«Твой сын, земля» *(«Повесть о секретаре райкома»).* *Георгий Торели — Т. Чхеидзе*

Жила в долине легенда

Вдоль раскинувшейся между горами долины тянется прямая серая лента шоссе. Далеко, там, где оно сужается в ниточку, возникает группа идущих людей. Чем ближе они подходят, тем громче гомон и гвалт. Их человек двадцать. Они поймали орла и волокут его. Непривычно выглядит пойманный орел посреди шоссе. Его распущенные крылья закрывают всю дорогу. Он грозно поводит глазами, острый клюв готов исклевать врагов, но люди осмотрительны, осторожны — схватили птицу за оба крыла и стараются прижать к земле. Они возбуждены и растеряны. Не шуточное дело — орла живьем взять! Однако что с ним теперь делать, никто не знает. Говорят все разом, перебивая друг друга.

— Держи крепче, ты, эй, — кричит Гела,— не то выскользнет из рук и догоняй его потом в небе.

— Ой, ой, вырывается! — говорит Вано.

— Куда же это надо, а? — настаивает толстяк.

— А куда надо, туда и тащим, — отвечает Вано.

— Куда ж это надо, а? — настаивает толстяк.

— В милицию... — говорит Гела.

— Чего ему в милиции делать? Вор он, что ли? — вступает в спор Ило.

— Отведем его к тебе. Привяжи во дворе, и пускай себе живет, — говорит толстяк.

— Отпустим его, ребята!.. Пусть его летает, — предлагает Шота.

— Выходит. я зря столько мучился? — спрашивает толстяк.

— Как-никак, а царь птиц, — говорит Шота.

— Кончилось его царствование! — восклицает Гела.

— Не выпускайте, вырвется.

— Крыло держи, крыло, не то утащит нас в небо.

— Стукни его, Гела.

— Не смей! — раздается вдруг повелительный окрик.

Мотыга Гелы застыла в воздухе. На дороге стоит «Волга». Вышедший из нее мужчина средних лет, нахмурившись, пристально глядит на Гелу, и он медленно опускает мотыгу.

— Где вы его нашли?

Вцепившись в орлиные крылья, люди переглядываются.

— Да там он, в кустарнике запутался, мы его и накрыли, — говорит толстяк.

— Погнался за зайцем, не удержался и врезался в колючки.

— Что собираетесь с ним делать?

Гела пожимает плечами:

— Почем я знаю! Орел-то хороший, сильный.

— Ну-ка посмотрим! Отпустите его!

— А ежели улетит?

— Орел и должен летать, а как же! Отпустите. Все вместе, разом!

— Правильно, люди! Отпустим! А ну, разом! — кричит Гела.

Люди отпускают крылья, и орел нетвердо ступает на ноги, одно крыло жалко волочится по земле. Все, затаив дыхание, наблюдают за тем, как он, покачиваясь, идет по бесконечной дороге. Но постепенно орел выравнивает шаг. Бежит, расправляя крылья, издает резкий крик и отрывается от земли... Хлопая крыльями, орел поднимается вверх. Описывает круги над людьми. Они стоят неподвижно, задрав головы.

— Хороший был орел... Красивый... — вздыхает Ило.

— В небе он красивее, — говорит Гела.

Плавно взмахивая мощными крыльями, все выше взмывает вольный и прекрасный орел.

Уже близилась полночь, а народ возле здания райкома все не расходился.

Подъехал и остановился самосвал. Верзила шофер высунулся в окно кабины:

— Что, не кончилось?

Человек в кепке покачал головой:

— Нет еще.

— Нет, кажется, кончилось, — поправил его кто-то.

Все взоры устремились на парадную дверь райкома.

Дверь распахнулась, и на пороге показался директор Чокнарского колхоза Карло Галда-

вадзе, подставил свежему ветерку утомленное лицо:

— Эх, какой воздух!

...Георгий Торели с шумом захлопнул дверь райкома и, увидев столько людей, с любопытством наблюдавших за ним, слегка растерялся, К счастью, рядом с ним оказались второй секретарь райкома Асмат Яшвили и председатель райисполкома Гурам Глонти.

— Прошу вас! — молодой водитель, улыбаясь, открыл дверцу машины.

— Спасибо, я пройдусь пешком, — сказал Георгий и отошел от машины. — До свидания.

— Послушай, это тот самый, который заставил нас орла отпустить? — воскликнул толстый мужчина в кепке.

— Ну да, он и есть! Точно он! — подхватил Гела.

Георгий и Асмат расстались на перекрестке.

— Утром я зайду. — В знак прощания Асмат подняла вверх руку.

— Доброй ночи, — сказал Георгий.

— Я бы пошла с вами, да вам сейчас лучше одному остаться, как говорят, наедине с собственными мыслями.

Георгий продолжил путь. Встречные украдкой поглядывали на нового первого секретаря. Георгий повернул к гостинице, почти все окна были уже темными. Да и входная дверь оказалась запертой. Георгий осторожно постучал и оглянулся — люди продолжали смотреть на него, ждали, когда откроется дверь... Наконец заспанный швейцар с ворчанием повернул ключ.

— Поздновато изволили пожаловать...

— Извините.

Швейцар запер дверь, улегся на своем диване и шепотом спросил уже поднимавшегося по лестнице Георгия:

— Угощение-то хоть богатое было, а?

— Замечательное!

В коридоре царил полумрак: дежурная по этажу включила лишь маленькую настольную лампу и уткнулась в книгу. Взглянув поверх очков на позднего гостя, протянула ему ключи. Взялась было снова за книгу, но не удержалась и упрекнула:

— Кроме вас, все спят.

— Кроме меня и вас. Детектив?

— Нет, про любовь.

Георгий включил свет в номере и отворил окно. Снял пиджак, придвинул стул к окну и сел. Городок уже затих, только изредка проносились запоздавшие автомашины. И во сне городок был красив и навевал воспоминания...

Под солнцем замерли горы Эрушети. Доносится лишь стрекот кузнечиков.

По равнине идет высокий широкоплечий мужчина. В руке у него палка. Идет осторожным шагом, словно прокладывает во мраке дорогу. Порой останавливается, ударяет палкой о землю, прислушивается.

Двенадцатилетний Георгий стоит в открытом поле, опершись о рукоятку кирки. Затаив дыхание, наблюдает за отцом, словно ожидает от него чуда.

Отец же постепенно уходит вдаль, почти исчезает в синеве горизонта... Потом останавливается. Ударяет сильно палкой оземь. Опускается на колени. Прикладывает ладони мозолистых рук к разгоряченной земле, осторожно проводит ими, словно по лбу больного. На усталом потном лице появляется улыбка. Оглядывается на Георгия и громко кричит:

— Э-ге-гей!.. Ге-ор-гий!..

Георгий хватает кирку и лопату и срывается с места. Запыхавшись, подбегает к отцу.

— Бей вот здесь! — показывает отец.

Георгий рьяно орудует киркой, отец же берется за лопату.

Смолкли кузнечики. Доносится лишь учащенное дыхание отца и сына да стук кирки и лопаты.

— Вода! — кричит Георгий. От радости он чуть не плачет.

Их обдает грязными брызгами, у обоих это вызывает неуемную радость.

...Потом они сидят на берегу только что родившегося ручейка, усталые и счастливые, и охотно поедают завтрак. Отец кончает есть раньше, достает кисет, закуривает.

Георгий жадно пьет:

— Какая вода!..

— Вода — это жизнь, — в задумчивости шепчет отец. — Вода — это поля, сады и виноградники, это и лес, и луга... Вода — это все.

Георгий молча, с восторгом и любовью смотрит на отца. В глазах мальчика этот мудрый и сильный человек не только отец, это божество, которое может оживить вот эти ржавые горы.

Потом на поверхность воспоминаний всплывают контуры погруженного в сумерки села.

Морозный вечер. На пыхтящий возле дома грузовик отчаянно лают собаки. В кузове машины — столы, стулья и сундук.

Перед домом стоит мать — молодая, красивая. В глазах ее гнев, упрек и мольба. На голове — черная накидка. К ногам прижалась маленькая Нинико. Георгий стоит рядом.

Из дома выходят седой мужчина и две женщины. Складывают в кузов кирки и лопаты. Мужчина спокойно обращается к матери:

— Успокойся, Тамар. Были бы здоровы дети, и будет снова гореть очаг...

Георгий поставил ногу на колесо и прыгнул в кузов. Протянул руку сестре.

Мужчина в длинном пальто пригласил мать в кабину, но она подала руку сыну и поднялась в кузов. Уже оттуда поклонилась:

— Спасибо, соседи.

Ветер рвет и треплет ее накидку..

Георгий стоит перед открытым окном, за которым видны площадь и улицы города. Утро. Репродуктор на столбе перед гостиницей сообщает последние известия.

За дверью в коридоре кто-то робко кашлянул.

— Входите!

В комнату вошла Асмат Яшвили с букетом цветов:

— Доброе утро!

— Здравствуйте. Я сию минуту буду готов.

— Не торопитесь, еще и семи нет. Оказывается, и вы любите чуть свет подниматься.

— Люблю — это как сказать. Поспать утром я больше люблю.

Асмат подошла к столу, налила в вазу воды опустила в нее цветы.

— Это мне? — удивился Георгий.

— Конечно... — Асмат поставила вазу с цветами на маленький столик перед окном. — Вы не любите цветы?

Георгий на миг заколебался.

— Очень люблю.

— Говорят, цветы — это улыбка природы. Улыбка здешней земли особенно ароматна, — сказала Асмат.

— И немного грустна.

По ту сторону площади, возле стоящих в тени деревьев автомашин, какие-то люди смотрели в сторону гостиницы.

— Ого, явились на разведку, — усмехнулась Асмат.

Георгий выглянул в окно.

— Что им надо?

— Хотят вас видеть, — засмеялась Асмат.— Хотят в лицо знать.

— Если кто-нибудь хочет меня видеть, вечером буду в театре, пусть там и повидают.

...У подъезда их ждала райкомовская «Волга». Георгий поздоровался с шофером и распахнул дверцу машины.

— Куда прикажете? — осведомился шофер Бесо и включил мотор.

— Не проехаться ли сперва по городу? — глянула Асмат на Георгия.

— Проедемся, — согласился он.

Машина неторопливо двинулась по главной улице.

Городок только-только просыпался, прохожих было немного.

— Иногда я думаю, насколько легче тем, чей район не пограничный и не туристский, — повернувшись к Георгию, заговорила Асмат.

Георгий с улыбкой слушал ее. Потом вдруг вспомнил:

— Да, вот что.... Когда вчера на пленуме говорили о полях Вайо, я не совсем понял...

— Поля Вайо — наша старая болячка, — вздохнула Асмат. — Используется лишь шестая часть территории района, а о резервах говорим много.

— Годятся те поля для вспашки?

— По преданию, как раз на этих полях были основные виноградники Грузии. Их уничтожили... Во время одной из войн вырубили за-

хватчики. Когда люди стали возвращаться к своей земле, один из них увидел порубленные, погибшие лозы и так громко воскликнул: «Вай! Горе мне!», что его вопль был слышен по всей округе. С тех пор и пошло — поля Вайо...

— Поглядим на те поля, а? — предложил Георгий Асмат.

...Машина едет по берегу реки. Солнце еще не взошло над Джавахети и не развеяло сиреневые сумерки в ущелье. Справа и слева от дороги террасами поднимались круглые склоны гор.

Словно позолоченные солнцем, видны пожелтевшие ячменные поля. На окаменевшие стога походят террасы на черном склоне.

— Те склоны, засеянные ячменем, принадлежат деревне Дахкари... Видите вон ту базилику? Это памятник девятого века, — поясняет Яшвили Георгию. — А вон то озерцо называется «Слеза Тамар». Здесь, на этих террасах, хлеб растили еще в бронзовом веке. Это древняя аграрная страна.

— Переедем на тот берег? — предложил Георгий. — Тут где-то должен быть брод...

— Это раньше переезжали вброд. Теперь здесь мост, — с гордостью сказал Бесо.

Они свернули к реке. Под колесами змеей извивался повисший на стальных тросах мост. Потом начался крутой подъем. Нещадно палило солнце. Навстречу то и дело проносились грузовики, груженные сеном, привычные к здешним дорогам водители лихо гнали машины по крутизне. В кузовах на сене лежали мальчишки и восторженно вопили на поворотах.

— Не свалились бы, чертенята, — покачала головой Асмат.

Из-за поворота показалась машина. За рулем сидел молодой смуглый мужчина.

— Это председатель Даухвдисского колхоза Зураб Зазадзе, — сказала Яшвили. — Бесо, останови-ка.

Зазадзе остановил машину на самом краю пропасти и вышел.

— Здравствуй, Зураб! — приветствовала его Яшвили. — Познакомься, наш новый первый секретарь райкома Георгий Торели.

— Очень приятно, — Зураб пожал руку Георгию.

— Как идут дела? — спросила Яшвили.

— Хорошо. Такой урожай фруктов, что не знаем, как и собрать. — Зураб отвечает Асмат Яшвили, а сам исподволь разглядывает Георгия. — Зерна тоже, если погода не подведет, соберем столько, что надо будет строить новый амбар.

— В Даухвди и виноград был отменный, — припомнил Георгий.

— Лозы здесь мало осталось. — Зазадзе беспомощно развел руками. — Не дошли руки у деревни. Виноградник ведь, знаете, сколько требует.

Яшвили кивнула Зурабу, села в машину и уже на ходу крикнула:

— Ускорь покос, на погоду не надейся!..

...Дорога поднималась все выше в горы.

— Вы только вслушайтесь в названия здешних деревень: Даухвди, Дахлари, Вайо, Насоплари, Накалакари, Идумала, — говорила Яшвили. — Все здесь — корнями в прошлом... Вот эта церковь времен Георгия Блистательного. Здесь, видно, было огромное селение, иначе такую церковь бы не построили.

— Было, — подтвердил Георгий. — Кидэ называлось...

— Вы отлично знаете здешние места, — удивилась Яшвили.

— Да, знаю. — Георгий задумчиво улыбнулся и попросил шофера:

— Здесь поезжай-ка вниз.

Бесо повернул руль. Они проехали мимо склона и очутились в Насоплари — месте, где некогда была деревня. Словно памятник ей, на пригорке возвышалась базилика из розового туфа.

Асмат протянула руку в сторону развалин:

— Говорят, в этом доме жил Александр Македонский. И быки-опоры под мостом — видите? — тех же времен. А верхнюю часть обновляли во времена царицы Тамар.

Они прошли по мосту через вспененную реку.

— Сколько таких деревень в этих местах, — с болью проговорила Яшвили. — Одни заброшены давным-давно, и даже память о них

стерлась, затерялась в веках. Другие опустели совсем недавно. Люди стремятся в города. Или вниз, в долину. Ищут, где легче.

— Здесь кто-то живет, — Георгий кивнул в сторону небольшого холма, откуда тянулся к небу сиреневатый дымок.

Они миновали запущенные, заросшие дворы и увидели небольшой дощатый домик за низкой оградой. Над ульями жужжали пчелы. Неподалеку старик террасировал мотыгой склон горы.

— А-а, это Баграт Девносадзе, — узнала его Яшвили. — Упрямый старик!.. Здравствуй, дядя Баграт!

Тот выпрямился, заслонился рукой от солнца:

— Дай бог здоровья!

— Слушай, ты что, переселился сюда, получил на это разрешение?

— Какое еще разрешение? — нахмурился старик. — Я пришел на землю моих отцов и дедов.

— «Пришел»! — недовольно сказала Асмат. — Разве здесь можно по-человечески жить? Дороги нет, света нет... А если вдруг понадобится врач, что будешь делать?

— Почему ты об этом меня спрашиваешь?— разозлился старик. — Ты — правительство, вот ты и думай! А я здесь посажу лозу, разведу сад...

— Как будто у тебя в долине нет ни земли, ни дома.

— Вот пусть все там и останется, — спокойно ответил старик. — Здесь ведь тоже все, что я сделаю, останется... Людям останется. Я-то уже стар, как вот эти камни.

Подошел Георгий.

— Познакомьтесь, — Яшвили представила их друг другу. — Дядя Баграт, а это наш новый секретарь райкома Георгий Торели.

— Торели? — переспросил старик и оглядел Георгия с ног до головы: — Похоже, ты из наших краев.

— Да, я из здешних мест, — подтвердил Георгий и перевел разговор: — Как вы думаете, дядя Баграт, лоза здесь будет расти?

— Будет? — удивился Баграт. — Идем-ка сюда.

Он подошел к едва приметной террасе, откинул хворост, отодвинул в сторону лист железа.

— Смотрите!

И они увидели лозу толщиной в руку. Земля вокруг нее была ухожена и полита.

Некоторое время Георгий и Асмат смотрели молча, дивились.

— Какой сорт? — спросил наконец Георгий и склонился к лозе.

— Не знаю, — с сожалением пожал плечами старик. — У нас такого нет. Это один из древнейших сортов.

— Каким же чудом сохранилась эта лоза? — недоумевал Георгий.

— Лоза бессмертна, сынок. А теперь пойдемте сюда. — И старик зашагал к домику.

В доме он приподнял ковер, прикрывающий угол, и показал гостям старый давильный камень:

— Вот... Ученые люди сказали, что он сделан до Рождества Христова. — И с нескрываемой гордостью добавил: — Его сделали мои предки, Девносадзе!

Георгий и Асмат с любопытством рассматривали камень. Старик ласково гладил его морщинистой рукой и мечтательно шептал:

— Неужто бог даст мне умереть, не выпив вина, отжатого в этой давильне? Боже, дай мне жить до тех пор, пока не забродит молодое вино — мачари.

...Солнце клонилось к закату, когда гости попрощались с Багратом.

— Дядя Баграт, как думаете, может, и другие захотят переселиться сюда? — спросил Георгий.

— Конечно! — убежденно подтвердил старик. — Брат мой уже готовит себе вон тот двор. Пять семейств Девносадзе собираются сюда из долины и три семьи Бетанели.

— Ну вот и оживет деревня, — обрадовался Георгий.

— Оживет, — обнадежил старик. — Воздух здесь хороший, вода чистая, земля горячая и плодотворная. Разве такая деревня может пропасть?

Машина медленно продвигалась в темноте.

Подъем кончился и сразу открылась равнина. Вдали, среди бескрайних полей и на склонах гор, мерцали огоньки деревень.

— Останови, — сказала Яшвили. — Мы в Идумала.

Георгий не шелохнулся. Как завороженный, он не отрывал взгляда от темных силуэтов дворов.

Асмат и Бесо вышли из машины. Бесо громко позвал:

— Хозяин!

Открылась калитка, и на траву лег квадрат света.

— Кто там? — К гостям вышла седовласая согбенная старуха. — Слава богу! Редко мы гостей-то видим, — сказала она, здороваясь с Асмат и Бесо.

Георгий, словно очнувшись, быстро вылез из машины, подошел к старухе, почтительно обнял ее и поцеловал краешек платья.

— Не узнала тебя, сынок, — она окинула Георгия пытливым взглядом.

— Это наш новый секретарь райкома, бабушка Дареджан, — пояснила Асмат.

— Хороший ты, видать, человек, сынок, — ласково произнесла старуха. — Правду говорят — гостя бог приводит. Сюда теперь мало кто добирается. Дорога плохая, старая... В долине-то во всех деревнях автобусы ходят и воду везде провели. А все равно все хотят в городе жить. Одна я здесь осталась, смерти ждать... Уходят люди. И хоронить, глядишь, некому будет. — Она вздохнула. — Вернутся еще, помяни мое слово, да как бы поздно не было. Нельзя эту землю забыть, грех. Только вот... Дорогу надо делать, сынок. Автобус пустить. И воду бы надо. Да как ее теперь найдешь, воду-то? Был здесь человек, воду мог добыть из голой скалы. Да не дал ему жить злыдень, будь он проклят и прокляты детй его.

— Бабушка Дареджан, а где жил тот человек? — с плохо скрытым волнением спросил Георгий.

— Здесь же сынок, вон за теми деревьями.

— Не покажете? — как мог спокойнее спросил Георгий.

— Почему нет, — тотчас согласилась старуха, достала из кармана фонарь. — Пойдем, сынок.

Она ступала по земле, покрытой полевыми цветами, и освещала путь идущим следом. Постепенно она, казалось, все больше и больше выпрямлялась.

— Ты, наверное, хочешь посмотреть зал. Говорят, про него писали в книге. Таких теперь не строят, все хотят жить в доме в несколько этажей. Вот мы и пришли...

Бабушка Дареджан открыла дверь, и все вошли в дом. Прошли темным коридором в древний зал. Бабушка Дареджан осветила фонарем сперва одну стену, потом другую.

Георгий стоял посреди зала и смотрел на покосившуюся балку, обрывки обоев на стене, на потемневший от времени потолок, под которым сейчас ютились дикие голуби.

— Какой затхлый воздух, — проговорила Яшвили и ощупью выбралась в коридор.

Георгий замер в оцепенении. Тишина зала заполнялась далекими голосами, такими же древними, как стены этого замка. Родными, вечно любимыми голосами... Он отчетливо слышал неторопливую, задумчивую речь отца, голос матери, зовущей своего первенца... Вдруг в глаза ему ударил луч света и голоса исчезли, только голуби ворковали под потолком.

— Слушай, — раздался в темноте взволнованный голос Дареджан, — ты, случаем, не тот ли самый Гоги, сын Торели, что бегал здесь?

Георгий с трудом проглотил застрявший в горле ком и кивнул.

— Ты мой дорогой! — шептала бабушка Дареджан и прижимала к груди голову Георгия. — Пришел, сынок?.. Земля позвала, дорогой мой мальчик! Позвал родной очаг, мой драгоценный!..

Так стояли они в темном зале, и луч фонаря светил в потолок...

Поздняя ночь. В кабинете сидят Георгий, Асмат и Гурам. Жарко. Окна распахнуты.

— Условия нашего края, разумеется, более всего подходят для виноградников, — продолжает начатую беседу Гурам.

— Так у нас их и предостаточно, — заметила Асмат.

— Мало! — Георгий как будто ждал этого момента. — Катастрофически мало!

— Ну что вы говорите?! — удивилась Асмат. — Мы едва успеваем ухаживать за теми виноградниками, что есть.

— И не успеете, — нахмурился Георгий. — Крестьяне больше думают о кукурузе, овсе и пшенице. Каков по району средний урожай зерновых?

— Двадцать центнеров считается рекордным, — неохотно отвечал Гурам. — А в среднем, восемь-десять центнеров с гектара.

— Разве это урожай, — махнул рукой Георгий. — Я всю неделю копался в архиве. Да будет вам известно, что сто лет назад виноградники здесь занимали большую площадь, чем сейчас. А вы говорите — предостаточно...— Георгий прошелся по кабинету, остановился у стены. — О том, что я вам скажу сейчас, я много думал. Возможно, всю жизнь... Поэтому прошу вас: прежде чем спорить со мной или поддерживать, и вы подумайте как следует. Так вот, мы должны приступить к освоению полей Вайо. Здесь должен расти виноград.

— Поля Вайо... — Асмат в сомнении развела руками. — Они огромны... А вокруг лишь заброшенные деревни. Нет дорог, нет воды.

— Следовательно, надо чтоб ожили деревни. Надо провести дороги, наладить оросительную систему, — энергично перечислял Георгий. Потом повернулся к Гураму.

— Почему вы молчите?

— Не знаю, что сказать, — Гурам в задумчивости пожал плечами. — Это вековая боль и мечта нашего края. Сейчас вы так неожиданно поставили этот вопрос...

— Нам необходимо, — мягко перебил его Георгий, — подготовить детальный план для представления в Совет Министров. Если мы сумеем убедить товарищей и правительство поддержит нас, тогда мы сможем поднять Вайо...

— Идея, конечно, великая, — мечтательно произнес Гурам.

— Товарищи, как бы нам не оторваться от реальности, — засомневалась Асмат.

— Если под реальностью вы имеете в виду сиюминутные проблемы и нужды района, то, разумеется, от этой реальности нам ненадолго придется оторваться, — хмуро заметил Георгий. — Ради будущего. Ради нашей мечты. А в мечту нужно очень верить.

Некоторое время они сидели молча. Потом Гурам сказал:

— Это я понимаю. За такое дело без веры не возьмешься.

— Да какой же олух может не верить в такое доброе дело! — неожиданно вспылила Асмат. — Я была еще ребенком, когда дедушка рассказывал мне, что ему снятся виноградники на полях Вайо.

Вечер. Георгий сидел за столом, освещенным настольной лампой, что-то писал в тетради. В тишине библиотеки слышен был лишь шелест страниц... Подошла седая женщина. Положила на стол стопку книг.

— «Основы почвоведения» в каталоге я не нашла. Можно выписать из публичной библиотеки.

— Буду вам очень благодарен, — ответил Георгий.

Из соседней комнаты вышел старик — директор библиотеки. Одни очки были у него на носу, другие — подняты на лоб. Он оглядел читальный зал и направился прямо к Георгию.

— Вас вызывает Тбилиси.

Георгий встал, быстрым шагом прошел в кабинет директора, взял трубку:

— Слушаю! Да... Здравствуйте, товарищ секретарь! Пока все нормально. Снабжение? Если поможете, что может быть лучше!.. Да... Мы теперь здесь бьемся над одним вопросом. Я говорю о полях Вайо. Конечно, масштабы грандиозные. Но, думаем, настало это время. И вы так думаете? Очень приятно. Да, без помощи руководства республики мы, наверное, не осилим. Спасибо, товарищ секретарь. Понятно. До свидания!

В кабинете сидят Георгий и начальник районного дорожного управления Шота Бородзе.

— В нашем районе восемнадцать брошенных деревень, — говорит Георгий. — Мне кажется, что для одного района это многовато. Как вы думаете, почему люди оставили эти деревни?

— Здесь много причин... — замялся Бородзе.

— Главная причина — одна, — недовольно обрезал Георгий, — Дорогой для арбы современная жизнь в горы не доберется. Грузия — горная страна, и что делать грузину, если опустеют горы?

Шота Бородзе согласно кивает.

— А теперь перейдем к главному вопросу. Вы, наверное, видели поля Вайо?

— Разумеется.

— Какие необходимо выделить дополнительные средства, чтобы провести дорогу ко всем окрестным покинутым селам и связать их с полями Вайо? — Георгий берется за карандаш и блокнот. — Я имею в виду хорошие автомобильные дороги.

— Кому нужна дорога к полям Вайо? — удивляется Бородзе.

— Нам нужна, — отрезает Георгий. — Освоение полей Вайо мы должны начать с проведения автомобильных дорог.

— Но... На какие средства, товарищ секретарь? — волнуется Бородзе. — У нас не предусмотрены такие расходы. Для этого необходима утвержденная смета, лимиты, фонды...

— А если мы начнем это дело за счет других работ, которые могут подождать?.. За счет фондов на ремонт дорог...

— Товарищ Георгий! — беспомощно разводит руками Бородзе. — Это же... Меня за это привлекут к ответственности.

— Ну рискните! — подбадривает его Георгий. — А я вам дам письменное указание и всю ответственность возьму на себя!

— Хорошо. — Бородзе задумывается. — Согласен.

— Сколько дней понадобится вам, чтобы представить свои предложения?

— До конца недели... — нерешительно начинает Бородзе.

— Жду вас шестнадцатого, в три часа. — Георгий записывает в блокнот.

— Понятно, товарищ секретарь. — Бородзе пожимает Георгию руку и уже от двери оборачивается: — Товарищ секретарь, не нужно никакого письменного указания. Я человек маленький, и наказание будет соответствующее.— И, не дожидаясь ответа, закрывает за собой дверь.

К окнам кабинета уже подступила темнота. Георгий включает свет.

В кабинет заглядывает секретарша:

— Товарищ Урушадзе.

— Просите.

Входит молодой мужчина в очках. Георгий здоровается с ним за руку и жестом приглашает к столу.

— Расскажите мне, пожалуйста, поподробнее о нашей реке.

Урушадзе бросает на Георгия удивленный взгляд. На лице разливается довольная улыбка.

— Вас интересует река? — спрашивает он, словно не веря своим ушам.

— Да, наша река, — отвечает Георгий. — Что тут удивительного?

— Как сказать... — Урушадзе смущенно поеживается. — До сегодняшнего дня никто не интересовался нашей рекой, товарищ секретарь. У всего в районе есть хозяин: у садов, виноградников, у полей. Все знают, кому принадлежит любая пядь земли. Но у реки нет хозяина. Течет сама по себе, и никому нет до нее никакого дела.

— Наверное, потому-то от нее нет пока никакой пользы. — Георгий подсел ближе к гостю. — Дорогой Тамаз, думали ли вы когда-нибудь о возможности орошения полей Вайо?

— И в голову не приходило. Я, признаться, фантазер, но не утопист.

— Вы считаете, что виноградники на полях Вайо — утопия? — сдержанно спрашивает Георгий.

— Утопия! — отрезает Тамаз.

Георгий смотрит на Тамаза с грустной улыбкой.

— У меня к вам большая просьба — подготовьте мне заключение о том, каковы реальные надежды на орошение полей Вайо.

Георгий сидел, не двигаясь, обхватив голову руками. Во всем здании было тихо. Только тикали стенные часы: тик-так... тик-так...

Тишину вдруг прорезал телефонный звонок. Георгий схватил трубку.

— Говорите с Тбилиси, — слышится в трубке голос телефонистки.

— Мама! — восклицает Георгий.

— Как поживаешь, сынок? — доносится издалека ласковый и тревожный голос матери.

— Хорошо, мама... Как вы?

— Хорошо, — слышится в ответ. — Был в Идумала?

— Был. Дом наш все стоит...

— Видимо, за ним присматривали. Мир не без добрых людей.

— Ты права, — задумчиво подтверждает Георгий.

— Хорош наш край, сынок, но все, кого мне пришлось встречать, говорят, что жить там трудно. Теперь ты можешь многое...

— Да, мама, работы здесь по горло. Передай всем нашим, пусть возвращаются.

— Скажу, Георгий, всем скажу. Только послушают ли они меня?

— Попроси от моего имени. Деревни здесь пустуют. А люди нужны. Сами обидятся, если я поселю в их дома чужих людей. Скажи, что здесь их корни и что мы сами должны снова разжечь свои очаги...

Георгий положил трубку и вдруг услышал за дверью плач ребенка. Почти тут же раздался робкий стук в дверь.

Вошла молодая женщина с ребенком на руках.

— Простите, что я вас так поздно беспокою. Я с утра здесь, но меня к вам не пропускали. Говорят, приемный день понедельник. Но ведь до понедельника еще пять дней. А я больше ждать не могу. Сейчас вахтер уснул, и я тихонько сюда пробралась...

— Проходите, пожалуйста... Садитесь, — растерялся Георгий.

— Где справедливость?.. Почему у нас порой торжествует произвол? Почему без протекции ничего не добьешься — ни на работу не поступишь, ни квартиры не получишь?

— Объясните мне спокойно, в чем дело?

— Только вы мне не говорите, как все: «Потерпите, ждите, и вам помогут»... Мой муж работал на цементном заводе. Всю жизнь отдал этому заводу. Через два месяца мы должны были получить квартиру. Директор меня принял и сказал: «Поскольку ваш муж умер, на квартиру из заводского фонда вы не имеете никакого права. Обращайтесь в горсовет». Я пошла в горсовет. Там сказали, что квартирой обязан обеспечить меня завод. А я в бараке живу с ребенком!.. Крыша все время протекает... Были бы деньги, заплатила бы кому-нибудь и получила квартиру...

Женщина заплакала.

— Не волнуйтесь. Мы вам поможем, я сам этим займусь. Поверьте мне. —Георгий внимательно посмотрел в заплаканные глаза женщины и повторил еще раз: — Поверьте.

На рассвете Георгий и Асмат вместе вышли из здания райкома. Поодаль они заметили маленький автобус. Возле него собрался народ. Люди стояли понурые. Женщина с распущенными волосами сидела на земле и, причитая, плакала в голос.

— Что там стряслось, Бесо? — спросила у шофера Асмат.

— Вчера вечером умер Шаладзе, тот, что из Квартирели, — хмуро проговорил шофер, включил мотор и добавил: — Двадцать лет было парню... Аппендикс лопнул...

— Что ты! — ужаснулась Асмат. — Неужто в наше время умирают от аппендицита?

— Пока разбудили дежурного врача, пока искали хирурга, потом операционную сестру... — Бесо не договорил, вытащил из кармана сигарету, закурил. Глубоко затянулся и вместе с дымом выдохнул: — А у парня началось заражение крови, и все... Говорят, если бы вовремя сделали операцию, он бы жив остался.

Некоторое время они ехали молча. Впереди, над горами, показался орел. Он вольно парил в чистом небе.

— Гляди-ка! — протянула руку Асмат. — Как любят орлы парить над ущельем!

— Там восходящий поток воздуха, и им там вольно, — пояснил Георгий.

Он устало смотрел вперед и мысленно был где-то в другом месте. Внезапно принял решение:

— Поверните, поедем в больницу.

Бесо развернул машину.

На крыльце больницы томились люди.

Георгий постучал в дверь. Заскрипел засов, и из-за двери выглянул сторож в белом халате, ворчливо сказал:

— Навещать можно с девяти.

— Позовите дежурного врача.

— Дежурный врач занят, — заупрямился сторож. — Будет он к каждому бегать, еще чего!

— А ты ему дай рублик, он и пропустит, — посоветовал Георгию кто-то из ожидавших.

— Я покажу рублик, — прикрикнула Асмат и подошла ближе: — Открывай, дед!

Дверь тотчас открылась.

В полутемном коридоре стоял резкий запах карболки. Под ногами отчаянно скрипел паркет. Двери некоторых палат были растворены, видны были бледные лица лежащих больных. Две койки стояли в коридоре, на одной из них тихо стонал больной.

С противоположного конца коридора навстречу торопилась дежурный врач — худощавая женщина в белом халате.

— Здравствуйте, уважаемая Асмат!

Асмат представила ей Георгия:

— Это наш новый первый секретарь, товарищ Георгий Торели.

— Очень приятно, — врач протянула Георгию руку и застенчиво улыбнулась.

— Где главный врач? — осведомился Георгий.

— Дома...

— Почему дома?

Врач пожала плечами и взглянула на часы.

— Вероятно, спит. Ведь еще и восьми нет.

— Видимо, у него крепкие нервы, если он может спать при таком положеннии дел в больнице, — насупив брови, проговорил Георгий.

Дежурный врач сделала глазами знак выглянувшей из ординаторской заспанной фельдшерице. Та встрепенулась и суетливо, бочком скользнула в дверь.

Все трое двинулись дальше по коридору. Георгий заглядывал в палаты. Они дошли до кабинета главного врача. Дежурный врач ключом отперла дверь, обитую дерматином.

— Почему больные лежат в коридоре?— спросил Георгий.

— Как вам сказать... — Дежурный врач нервно теребила в руках стетоскоп. — Палаты переполнены, и вот...

— Я видел две совершенно пустые палаты,— прервал ее Георгий.

— Да-да, но... эти палаты в распоряжении здравотдела.

— Для особых больных, — усмехнулась Асмат.

— Это меня не касается. Я тут рядовой врач.

— Если вас не касаются дела больницы, значит, вы не рядовой врач, а из ряда вон выходящий! — со сдержанным раздражением заметила Асмат.

Георгий придвинул к Асмат телефон.

— Попросите членов бюро собраться здесь... Немедленно, И заведующий здравотделом пусть придет.

В кабинете главного врача собралось все руководство района. Георгий уже заканчивал вступительное слово:

— ...Думаю, тут не о чем долго рассуждать, положение достаточно ясно. Вчера ночью здесь, в этой больнице, погиб больной. — Георгий обернулся к главврачу: — Прошу объяснить, можно было его спасти или нет?

Главный врач, кряхтя, поднялся с места, посмотрел на заведующего здравотделом, отер блестящую лысину платком и, волнуясь, сказал:

— Да, так случилось... Случилось несчастье, конечно. Можно ли было спасти больного? Видите ли, трудно сказать... Вообще-то, острый приступ аппендицита — не та болезнь, от которой нет спасения.

— Можно ли было спасти больного? — настойчиво повторил Георгий.

— Вероятно, можно было... Точнее, кто знает... К сожалению, на месте не нашлось эффективных антибиотиков. Положение было очень тяжелое. Развился перитонит. Вот если бы мы вызвали из города опытного хирурга...

— А почему не вызвали? Почему не позвонили в соседние районы? Может быть, у них нашлись бы те эффективные антибиотики, которых почему-то не нашлось у вас. Почему вы

не связались с Тбилиси, с главным аптечным управлением?! Почему не потребовали доставить сюда самолетом, срочно, опытного хирурга?

— Мы не рискнули беспокоить людей среди ночи...

— Как?! — взорвался Георгий. — Знали, что человека можно спасти и «не рискнули беспокоить людей»?! Да не только что людей — небо и землю должны были перевернуть! Ведь это убийство! Да, да! Когда у врача погибает больной, которого можно спасти — это убийство!

Начальник районной милиции Николадзе взглянул на председателя райисполкома Гурама Глонти. Тот отвел глаза и пожал плечами.

— Если вы взвалите на нас, врачей, такие невероятные обязанности, мы вовсе не сможем работать. — Главврач в отчаянии развел руками. — Я всегда стараюсь...

— Да ничего ты не стараешься! — вскипела вдруг Асмат. — Чего только я не слышала об этой больнице. Люди твердят в один голос, что без денег здесь никакая операция не делается!

— Какие люди, товарищ Асмат?

— Наши люди, люди этого района.

Гурам Глонти осторожно тронул за локоть заведующего здравотделом Торнике Сепертеладзе. Тот кашлянул и тяжело поднялся со стула.

— Товарищи, все то, что здесь было сказано, очень настораживает и заставляет глубоко задуматься, — спокойно начал он. — Наш уважаемый первый секретарь, товарищ Георгий, человек новый, и он свежим взглядом увидел все те постыдные недостатки, которые мы, к сожалению, не замечали. Мы, конечно же, проведем решительные мероприятия для искоренения этих недостатков. Да, да, товарищ Георгий верно заметил: мы не уйдем отсюда до тех пор, пока не будем убеждены, что оставляем надежный коллектив, борющийся за здоровье трудящихся. Но, товарищи!.. — Тут Сепертеладзе глубоко вздохнул, и на лице его появилась улыбка страстотерпца. — Не будем возводить в катастрофу отдельные недочеты и ошибки. Товарищ Георгий, вероятно, еще не знает о тех успехах и достижениях, которые имеются в работе учреждений здравотдела нашего района и, в частности, этой самой больницы. Вчера тут случилось несчастье, умер молодой человек. Но, товарищ Георгий, я должен вам доложить, что это был единственный случай за весь год. Да, единственный! Именно за эти замечательные показатели славному коллективу этой больницы вручается переходящее Красное знамя Министерства здравоохранения!

— Вы закончили? — спокойно спросил Георгий.

— Садись, — Асмат придвинула стул Сепертеладзе. — Слушать самовосхваления нам ни к чему.

Сепертеладзе явно не собирался заканчивать, но делать было нечего — он беспомощно развел руками и сел. Георгий помолчал, потом тихим голосом начал:

— Тут речь шла о достижениях, которые якобы имеет эта больница. Это неверно. Данные о том, что в больнице на протяжении года произошел один смертный случай, ложны.

— Это клевета! — истерично выкрикнул главврач. — Попрошу товарищей проверить документацию больницы!

С трудом сохраняя спокойствие, Георгий продолжал:

— У жизни своя документация, и ее документы точны. Только в прошлом квартале отсюда были выписаны двое больных в тяжелом состоянии. Один из них скончался в дороге, не добравшись до дому. Второй прожил после выписки из больницы всего один день. Вот каким образом, выписывая больных досрочно, вы добиваетесь хороших показателей! Поэтому знамя, о котором сейчас говорилось, никто не внесет в это учреждение. Это было бы осквернением всего святого и чистого, символом которого является знамя... Можно нажить состояние ложью и фальшью, можно! Мы и до таких доберемся, но пусть никто не хватается за знамя грязными руками!..

Мчится «Волга» по проселочной дороге. В машине Георгий Торели и Гурам Глонти. Издали слышится глухой гул, словно по земле бьют огромным молотом.

Проехали покрытый лесом холм, и перед ними вдруг открылся древний храм на фоне скалистой горы.

— Памятник одиннадцатого века, — пояснил Гурам. — А рядом развалины древнейшей академии...

Во дворе старинного здания академии была видна группа экскурсантов. Высокий старик с увлечением что-то рассказывал. Ветер играл его белыми, как снег, волосами. Доносились обрывки фраз:

— Академия в Фазисе... Гелатская академия... Икалтойская академия. Здесь воспитывались звезды философии и поэзии Иоанэ Атонели... Чахрухадзе... бессмертный Шота...

Высокий старик шел вместе с экскурсантами навстречу, с достоинством поклонился Георгию и Гураму. Те вошли внутрь храма. Георгий сел на одну из каменных лавок возле окна.

— Наверное, вот так же сидел здесь Руставели или Чахрухадзе, — задумчиво проговорил он. — И видел те же горы...

Они вышли. Старик увлеченно рассказывал экскурсантам о южной стене храма:

— Обратите внимание на орнамент. В этом декоре преобладает мотив лозы и винограда... Да, Грузия издревле страна винограда и вина. Русский ученый Кагаров, немецкий — Хейн, швейцарский — Декандоль и многие другие родиной лозы считают Грузию. Доказано, что от грузинского слова «гвино» произошло латинское «винум», греческое «винос», хеттское «виана», немецкое «вайн», арабское «вайнум», ассиро-вавилонское «ину», русское «вино».

Георгий и Гурам направились к выходу из храма, когда послышался далекий грохот. Высокий старик смолк, холодно, неприязненно посмотрел на руководителя района и продолжил, подчеркнуто повысив голос:

— Друзья мои, прислушайтесь к этому грохоту! То, что оказалось не под силу всемогущему времени, то, чего не сумели разрушить тысячи завоевателей, рушат теперь наши местные вандалы. Да, у них в руках динамит. Вы уже видели осыпавшуюся мозаику на стенах храма. Теперь я покажу вам треснувшие стены.

Георгий остановился, выразительно взглянув на Гурама. Тот опустил голову:

— В карьере взрывают породу... Отсюда в двух шагах базальтовое месторождение. Дважды мы выносили постановление о прекращении его разработок. Не помогло... У них всюду руки.

— Исторические памятники у нас находятся под охраной государства, верно? — сказал Георгий. — А ты здесь — Советская власть. Кто управляющий трестом?

— Мераб Сетуридзе.

Опять послышался грохот. Цветной камешек, сорвавшийся с купола храма, ударил о каменный пол.

— Вот ты иди прямо туда, сейчас же, и объяви карьер закрытым. Именем Советской власти!

На рассвете в ущелье Куры появилась большая группа всадников. Впереди ехал Гурам Глонти. Он то пускал коня вскачь, то резко останавливался, заставляя лошадь подниматься на дыбы. Гурам явно форсил.

Асмат с трудом держалась в седле. Обеими руками она вцепилась в поводья и тем не менее в восторге качала головой:

— Смотрите, что вытворяет наш председатель!

Неожиданно вперед вырвалась молодая женщина в белом платье— заведующая районо Лия Коринтели. Яшвили проводила ее восхищенным взором:

— Неужели и теперь не поверят, что предками наших женщин были амазонки!?

— И у мужчин были предки не хуже! — засмеялся Георгий и хлестнул плеткой сначала коня Яшвили, потом своего.

Кони сорвались с места. Георгий сидел, наклонившись вперед, все больше раззадоривал и без того разгоряченного коня. Догонял Лию Коринтели...

Асмат, вцепившись обеими руками в поводья, подбадривая себя, отчаянно прокричала:

— Мчит, несет меня без пути-следа мой Мерани!...

По гребню холма мчались кони с развевающ-

щимися гривами... Они пересекли радужно сверкавшую под солнцем долину и помчались по склону...

На горке Георгий осадил коня. Сошел, снял шапку.

Внизу раскинулось село Халибаури. Покинутые дома уже были тронуты временем. Кое-где виднелись сгибавшиеся под тяжестью плодов фруктовые и ореховые деревья. Никем не тронутая тишина царила окрест. Стрекот кузнечиков лишь подчеркивал молчание опустевшего села.

— Эх, была деревня, кормилица города, и нет ее, — с грустью проговорила Яшвили. — Последний житель ушел отсюда совсем недавно, трех лет не будет.

Георгий повернулся к собравшимся.

— Товарищи! Отдохните, выпейте воды из родника, оглядитесь, осмотрите все вокруг. Подумайте как следует, можно ли оживить это село. Потом соберемся, присядем вот здесь и побеседуем.

Все разбрелись по селу. Одни пробуют фрукты, другие направляются к роднику, третьи предпочитают посидеть в тени домов.

Георгий сидел у ограды, закрыв глаза, подставив лицо солнцу. Он слышал шаги, но не открыл глаз.

— Полдень уже, как бы не сгореть, — сказала Асмат. — Вы ведь отвыкли от здешнего солнца.

— Надо снова привыкать. — Георгий улыбался с закрытыми глазами.

Потом открыл глаза и огляделся.

Безумолчно жужжали оводы. В отдалении, под ореховым деревом люди о чем-то спорили.

Георгий поспешил к ним. Чем ближе он подходил, тем яснее видел, что под ореховым деревом заброшенный марани — винный погреб. На деревьях висели разных размеров черпаки и щетки для мытья глиняных кувшинов.

Стоя на коленях, Шота Бородзе осторожно высвобождал крышку зарытого в землю кувшина. Все были так увлечены, что не заметили Георгия. Затаив дыхание, все ждали.

Шота счистил глину и осторожно отодвинул крышку в строну. На поверхности кувшина отразился солнечный луч. Послышались голоса:

— Да он полный!

— Вино в нем?.. Или вода?

— Наверное, вода. Кто бы оставил тут вино?

— Черпак! — Шота протянул руку.

От родника уже бежал Тамаз Урушадзе. В руках у него был вымытый черпак.

Общее волнение передалось и Георгию.

Шота опустил черпак в кувшин. Народ замер. Шота вытащил черпак и вылил немного жидкости на землю. Земля покраснела.

— Вино! — воскликнул Тарибегашвили.

Шота протянул черпак Гураму.

— За здоровье того халибаурца, который вырастил этот виноград! — сказал Гурам, отпил глоток и протянул черпак стоявшему рядом районному энергетику Дерюгину.

— За эту горячую землю, сохранившую нам это прохладное вино! — сказал Дерюгин.

— Я пью за первую колыбель, которую будут качать в этом селе!.. Асмат отпила вино и протянула черпак Георгию, восторженно говоря: — Какое вино, какое вино!..

— За здоровье завтрашних халибаурцев! — сказал Георгий и поднял черпак. — За тех, кто придет сюда и оживит эту деревню!

Постепенно все собрались у марани. Черпак переходил из рук в руки. Под конец вновь вернулся к Шота Бородзе.

— Да благословенна будет эта земля! — сказал Бородзе. Выпил вина, повесил черпак на ветку и закрыл крышку кувшина.

Люди расселись на камнях под старым орехом.

— Товарищи! — начал Георгий и оглядел собравшихся. — Выездное заседание бюро райкома объявляю открытым. На повестке дня один вопрос: о заселении пустующих деревень и вытекающих отсюда задачах. Прошу вас высказать свои соображения. Побеседуем. Может, нет смысла возвращать людей? Может быть, наоборот, упадок этой деревни совершенно логичное и даже прогрессивное явление? Кто желает высказаться?

— Если мы в самом деле думаем возродить виноградники на полях Вайо, за виноградом должны ухаживать люди, вернувшиеся в эту деревню и в другие села. Иначе мы не осилим это дело, — говорит Гурам Глонти.

— Отличная деревня! — кивает Дерюгин. — Клянусь честью, уходить отсюда не хочется!..

— Один жилец уже имеется! — восклицает Лаврентий Тарибегашвили и поворачивается к Дерюгину: — А что передать твоей семье?

— Школа в плачевном состоянии, — говорит Лия Коринтели, — требует капитального ремонта.

— Давайте пока поговорим о дороге, — вносит предложение Гурам Глонти.

— Я от имени строителей уже дал секретарю честное слово, что к концу осени здесь будут гудеть машины. То же самое повторяю и сейчас! — говорит ревностно Шота Бородзе.

— А жилые дома! — восклицает Асмат. — В некоторых вообще жить нельзя. Скольким мы можем помочь в строительстве нового дома? Строительным материалом, ссудой, транспортом, другими средствами...

— А не лучше ли сначала узнать, думает ли кто-либо переселяться сюда? — говорит Лаврентий. — Иначе грош цена нашим разговорам.

— Товарищи, я твердо убежден и прошу вас также твердо поверить в то, что если мы здесь, на месте бывшего села, создадим все условия для современной жизни, я бы сказал — для хорошей жизни, тогда эта деревня вновь оживет.

... Уже наступали сумерки, когда возвращались домой. Все были такие усталые, что и говорить не могли.

Кони Урушадзе, Яшвили и Георгия шли рядом. Когда миновали мост, Георгий обернулся к Тамазу:

— Да, все забываю спросить, где у вас семья?

— В Тбилиси, — устало ответил Тамаз.

— Трудно жить вдали от семьи. Знаете ведь, как народ на это смотрит? Раз семья в Тбилиси, значит, здесь вы — гость.

На дороге неожиданно появился человек с красным флажком и преградил всадникам путь.

— Остановитесь! — крикнул он. — Отснимем дубль и поедете!

— Что снимаете? — поинтересовалась Яшвили.

— Многосерийный фильм «Дон-Кихот», — гордо объявил человек с красным флажком и приложил палец к губам: тише!

На краю дороги собралась съемочная группа. Сидящий на подъемном кране режиссер смотрел в аппарат. Потом закричал в рупор:

— Начинаем! Приготовиться! Мотор!..

Дон-Кихот с копьем направил своего Россинанта на ветряные мельницы. С воинственным кличем набросился на крыло мельницы и повис на нем...

— Великолепно! — кричал режиссер. — Ну-ка, еще раз, еще один дубль.

Рыцарь из Ламанчи вернулся к исходной позиции. Рядом с ним был его верный оруженосец Санчо Панса.

— Мотор! — закричал режиссер.

Вновь с криком погнал свою клячу Дон-Кихот и набросился на крыло мельницы.

— Бедный идальго, — грустно улыбнулся Георгий. — До сумасшествия честен и добр!..

— Можете проехать! — объявил человек с красным флажком.

Георгий тронул коня...

— Хорошо, великолепно! Ну-ка, еще раз, еще один дубль! — доносился голос режиссера.

Приемная райкома полна народу. Сидят на стульях вдоль стен, на лицах — ожидание и волнение... Жарко. Слышится мирный гул кондиционера и приглушенные, тихие разговоры.

Управляющий местным трестом Мераб Сетуридзе сидит, подставив лицо струе кондиционера и уставившись в одну точку на потолке.

У противоположной стены конопатый верзила. Это известный в районе «сетуридзевский человек» — Беглар Мжавия. Сложив огромные ручищи на коленях, он не спускает глаз с Сетуридзе.

Неожиданно обитая кожей дверь распахивается, и в приемную из кабинета высыпает группа молодежи. Весело, громко переговариваясь, они идут к выходу.

Мужчина в сапогах, беспокойно шагавший по комнате, заинтересовался:

— Кто вы такие, сыночки?

— Мы из Тбилисского университета,— отвечает загорелый юноша.

— Будем работать на восстановлении виноградных террас, — добавляет другой.

— Молодцы, ребята! — хвалит их мужчина в сапогах.

Секретарша смотрит в бумаги:

— Просят руководство треста. Дядя Мераб, входите!..

Сетуридзе встает. Чтобы сдержать волнение, поправляет одежду, проводит рукой по волосам и, подняв голову, выпрямившись, проходит в кабинет.

Беглар Мжавия не спускает глаз с двери кабинета. Сейчас он ничего не видит, кроме этой двери, и ничего не слышит...

Дверь кабинета распахивается, и на пороге появляется Мераб Сетуридзе. Он бледен. Не останавливаясь, он быстрым шагом покидает приемную. Беглар Мжавия тенью следует за ним...

Поспешно преодолели лестницу и вышли на людную улицу. Сетуридзе не замедлил шага. Шагал разъяренный, словно в ходьбе находил облегчение. Ледяными глазами смотрел вперед.

...Была уже ночь, когда они остановились перед домом Гурама Глонти. Мераб нажал на кнопку звонка. Дверь открыл Гурам и пригласил гостей в дом.

Все вошли в комнату. Мераб сел перед открытым окном. Беглар — в углу, сложив руки на груди.

— Не разбудил случаем? — глухо спросил Мераб.

— Не спал я,— сказал Гурам и включил вентилятор, стоящий на столе.

Из соседней комнаты выглянула сонная жена Гурама:

— Как поживаете, Мераб?

— Ничего... — попытался улыбнуться Мераб.

— Я сейчас же накрою ужин, — засуетилась жена Гурама.

— Не надо, ради бога! — решительно отказался Мераб.

— У нас есть чешское пиво, холодное,— предложила она.

— Спасибо, не хочу.

— Не надо ничего, ты ложись спать,— сказал жене Гурам.

Она тотчас вышла из комнаты.

Неловкое молчание слишком затянулось. Наконец Сетуридзе прервал его.

— С меня начал наводить порядок в нашем районе Георгий Торели? — с горькой ухмылкой спросил он.

Гурам молчал. Молчание его еще больше разозлило Сетуридзе.

— Ты не мог сказать несколько слов? В такую минуту можно не помочь другу?

Гурам закурил, глубоко затянулся и тихо проговорил:

— Что я должен был сказать? В такой обстановке я не мог тебя защитить.

— Гм, все заботятся о своей шкуре,— покачал головой Сетуридзе.

— Мераб! — обиделся Гурам.— Почему ты это говоришь мне?

Мераб махнул рукой, расстегнул пуговицу на вороте и выглянул в окно.

— Боржоми нет у тебя?

Гурам вышел на кухню, вынес боржоми, разлил в стаканы.

— Скажи-ка мне...— к Мерабу с каждым глотком воды возвращалось спокойствие.— Знает Торели, что Гиви Ванидзе — мой шурин?

— Знает,— кивнул головой Гурам.

— И что же — не понимает, что борьба со мной до добра его не доведет? Ты должен дать ему понять это. Такому хаму надо дать почувствовать, что вол в борьбе с буйволом пообломает себе рога.

— Ну хорошо, что было, то было,— попытался успокоить его Гурам.

— Ты ведь знаешь, что я никому не позволю измываться над собой. Нет, интересно, за что он влепил мне выговор?!

— Строгий выговор,— не поднимая отяжелевшие веки, уточнил Беглар.

— Я ведь говорил тебе, прекрати взрывы на карьере. Мы даже вынесли решение исполкома по этому вопросу,— напомнил Гурам.— Народ пишет отовсюду — из Тбилиси, Москвы... Гибнет уникальный исторический памятник...

— Знаю и потому отдал распоряжение вдвое уменьшить заряд взрывчатки. Какой ущерб может быть от половины заряда?

— Может! — нахмурился Гурам.— С купола мозаика так и сыплется... К тому же, ваша технология не предусматривает добычу базальта взрывом.

— И это Торели откопал? — спросил Мераб.

Гурам кивнул.

— Видно, он мною серьезно занялся,— усмехнулся Мераб.— Но ничего, я тоже найду время для него. Не будь я Мераб Сетуридзе, если он не пожалеет о содеянном!..

Мераб взглянул на часы и встал.

— Успокойся, прошу тебя. Все устроится,— сказал Гурам.

Георгий и Бесо вышли на платформу и огляделись. Почти бесшумно приближался поезд.

— Вот девятый вагон! — воскликнул Георгий и побежал за вагоном.

В распахнутых дверях стояла седовласая Тамар, за ней — Саломэ. Когда они сошли с поезда, Георгий представил их:

— Познакомься Бесо, это моя мама... Это Саломэ, моя дочь.

— Все хорошие люди — Торели! — послышался веселый голос, и на ступеньках вагона появился, улыбаясь, усатый мужчина с маленьким бочонком в руке.

— Карло?! — удивился Георгий.

— А как же! — Карло обнял Георгия.— Узнал, что тебе нужны люди, тотчас схватил вот этот бочонок, и вот я тут!

Георгий отступил на шаг и, счастливый, оглядел прибывших.

— Не говорите только, что приехали в гости...

— Ни в коем случае! — твердо заявил Карло и с пафосом добавил: — Орлы возвращаются в свои гнезда!

Подхватив багаж, Георгий и Бесо направились к машине. Тамар украдкой рассматривала Георгия.

— Похудел ты, сынок,— огорченно заметила она.— Все в гостинице живешь?

— Нет, получил квартиру,— ответил Георгий.— Три комнаты с лоджией.

— Я бы предпочла гостиницу,— заявила Саломэ.— Папочка, а правда, ты гроза всего района?

— А как же! — засмеялся Георгий, кивком головы он указал на трепетавшие под ветром тополя.— Видишь, как все трясется?..

— Ты молодец! — в тон ему ответила Саломэ.— Даже ветер организовать можешь!

Они уселись в машину. Тамар задумчиво смотрела в окно.

— Сорок лет я не была в этом городе,— с грустной улыбкой прговорила она.

— А я здесь не была семнадцать лет,— скопировала Саломэ.

— Да, но... Сколько же вам лет? — удивился Бесо.

— Семнадцать,— со смехом ответила Саломэ.

— А-а,— понимающе протянул Бесо.

Георгий наклонился к Саломэ и спросил тихо:

— Что слышно от матери?

— А что мать! Плавает себе, из океана в океан переплывает.

— Пишет, что они где-то возле Азорских островов,— сказала Тамар.— На той неделе говорила с нами по радиотелефону. И тебе она прислала письмо на магнитной ленте.

— Что пишет? — спросил Георгий.

— Чужих писем мы не читаем и не слушаем,— сказала Саломэ.

Тамар и Саломэ распаковывали багаж. Георгий сидел в кресле, уставший и счастливый, — каждая вещь, каждый предмет, извлеченные из чемодана, наполняли квартиру удивительным покоем и миром.

— Если память мне не изменяет, у меня была черноволосая девочка,— с затаенным упреком сказал он дочери.

— Мне свои надоели,— беззаботно рассмеялась она.— Похожу немного так, светловолосой девочкой.

— И долго ты будешь ходить гоняющейся за модой девочкой?

Саломэ открыла большую сумку и стала что-то искать.

— Между прочим... между прочим, великий диалектик Гегель говорил: следовать моде не столь бессмысленно, сколь бороться с ней... Вот, нашла... Послание Джульетты к Ромео! —

Она протянула отцу магнитофонную ленту.

Георгий поднес кассету к уху, будто мог что-то услышать. Стук молотка отрезвил его.

Тамар вешала на стену портрет мужа. Отец Георгия на портрете выглядел ровесником сына. Из далей вечности глядел он на Георгия, в огненных глазах залегла улыбка...

Карло, поставив бочонок на стул, через резиновый шланг переливал вино в бутылки.

— Ты только погляди, что за вино! Это же всем винам вино! Какой запах!.. Для чего больному врач и лекарства? Напои этим благословенным вином и можешь рвать бюллетень на куски. Георгий, попробуешь?

— Непременно, за ужином.

— Лично я отсюда уезжать не намерен, — твердо заявил Карло. — В каком еще другом районе у меня двоюродный брат — секретарь райкома? Как только узнал, что Георгий зовет всех Торели, ни секунды не задумывался. Ты мудрец, брат мой, мудрец! Должен собрать вокруг себя своих, а как же!

— Ты твердо решил остаться здесь? — спросил Георгий.

— Твердо! — категорично заявил Карло. — Разве тебе не нужны специалисты по вину?

— Мне больше нужны виноградари, — сказал Георгий.

— Если не получать вина, для чего тогда виноградник? — удивился Карло. — Я, брат, придам этому делу такой масштаб...

Карло подхватил пустой бочонок и вышел из комнаты.

— Очень веселый человек наш дядя Карло, — улыбнулась Саломэ.

— Когда во время ужина я предложу ему вернуться в Тбилиси, он будет грустным, — сказал Георгий.

Георгий сел в темноте у окна и нажал на кнопку магнитофона. В комнате зазвучал тихий женский голос: «Дорогой Георгий! Сижу в каюте и говорю с тобой. Но какой это разговор, когда я тебя не вижу и твой голос не слышу. Хотя я представляю, как ты сидишь рядом со мной и смотришь на меня очень серьезно, так как ты умеешь. За бортом семь баллов и слышен шум волн. Но наш путь из Северной Атлантики лежит уже на юг, так что скоро войдем в теплые воды.

Как дела, Георгий? Представляю, сколько сейчас у тебя трудностей! Но лучше тебя никто не сможет справиться с этой работой. Ты же сын этой земли. Георгий, прошу тебя, присмотри за матерью и Саломэ. И еще: будь осторожен. Меня очень волнует твоя горячность. Помнишь наш уговор? Когда сильно волнуешься, прежде, чем принять решение, повтори наш стишок... Медленно, не спеша читай: «Тамуния-шалунишка разорвала все книжки. Теперь же капризуля мучает бабулю...» У нас обоих такие беспокойные профессии... Но вот закончится экспедиция, и мы снова будем вместе. Пленка кончается, а я не все успела сказать.. Я люблю тебя, Георгий, и как я хочу тебя видеть...»

В поле, неподалеку от базальтового карьера, рядом с «Нивой» стояла синяя машина «Жигули». За рулем сидел работник местной нефтебазы Дмитрий Хмиададзе. Рядом с машиной стоял мужчина огромного роста с двумя сеттерами на привязи. Это был бывший заведующий здравотделом Торнике Сепертеладзе.

Из «Жигулей» вышел Гурам Глонти.

— Мераб, может, нам поохотиться на уток? — обратился он к Сетуридзе.

— Поначалу посмотрим на эту грешную землю сверху, а потом можем и на уток поохотиться, — весело сказал Мераб и похлопал Гурама по плечу. — Ты ведь знаешь, я привык к царской охоте!

— Теперь не время для такой охоты, — помрачнел Гурам. — Узнают, не одобрят...

— Кто не одобрит? — с вызовом спросил Сетуридзе. — Георгий Торели?.. Знаешь, что я скажу тебе? Я никогда не жил в страхе перед кем-либо и не буду жить. — Сетуридзе заметил опечаленного Лаврентия и обратился к нему: — А ты чего грустный сидишь?

— Он сейчас как генерал без армии, — засмеялся Сепертеладзе.

— Вчера бюро вынесло рекомендацию: на десять лет закрыли лес.

— Как закрыли? — удивился Сетуридзе.

— Добился Георгий Торели своего, — вздохнул Лаврентий и со злостью покачал головой. — На десять лет запретили вырубать лес.

— А не запретил ли Георгий Торели дышать? — прищурив глаза, спросил Сетуридзе.

После дождя необозримые просторы Вайо оживляются тысячью разных звуков. С небес доносится птичий крик. Из зарослей кустарника, щелкая, вспархивает красногрудка. И, наконец, в это сплетение звуков вливается бесконечное звенящее пение цикад...

И вдруг непонятный гул нарушает симфонию Вайо. Он стремительно нарастает. Стройная лань перестает щипать траву и поднимает голову...

По полю, как некое чудовище, мчится тень вертолета. Лань прыжком сорвалась с места, и в тот же миг на землю обрушился град пуль. В отчаянии заметались травы и цветы, задрожал, заволновался кустарник под винтом вертолета...

В вертолете сидели охотники, прибывшие с карьера. Они безостановочно палили через открытую дверцу. Только Мжавия сидел в стороне, совершенно безразличный ко всему происходящему вокруг и, казалось, дремал.

Когда лань скрылась в кустарнике, Сетуридзе обернулся к Гураму, продолжая прерванный разговор:

— А как ладит с Торели эта сумасшедшая баба?

Гураму был неприятен вопрос, и он не ответил.

— Как идут дела на полях Вайо? — поменял тему Сетуридзе.

— Хорошо, — сдержанно ответил Гурам. — Этим вопросом уже заинтересовались ЦК и Совет Министров.

— Непонятно все же, чего ради Торели затеял это хлопотное дело? — удивился Лаврентий. — Разве мало дел в нашем районе у секретаря райкома?

— Чего ради? А для того, чтобы доложить ЦК, выслужиться, — сказал Сепертеладзе.

— Вообще-то это великое дело, — говорит Гурам Глонти.

— Запомните мои слова: если Торели действительно разведет виноградники в Вайо, тогда держись — уж он такие корни пустит, что его клещами отсюда не вырвешь, — сказал Сепертеладзе. — Мераб, и все-таки ты должен помочь этому делу. Поезжай в Тбилиси, прямо к Ванидзе. Скажи ему, гибнет район, помогите нам...

— Видите, появилась! — крикнул Хмиададзе и выстрелил. Другие последовали его примеру.

— Не уйдет! — воскликнул Лаврентий. — До леса далеко!..

Сетуридзе повернулся к Гураму:

— Я слышал, в районе создается материальная база для работ на Вайо. Скажи Торели, что он не найдет лучшего человека, чем Дмитрий Хмиададзе. Ты ведь и сам знаешь, что он подойдет на эту должность.

Гурам неопределенно пожал плечами.

— Слушай, я не узнаю тебя сегодня! — удивленно раскрыл глаза Сетуридзе. — Разве ты не тот Гурам Глонти, которого назначили председателем райисполкома по рекомендации Гиви Ванидзе?

Гурам кивнул.

Сетуридзе облегченно вздохнул, похлопал Гурама по плечу:

— Скажи, что он человек знающий, пользующийся в народе авторитетом...

Лань остановилась снова, и все выстрелили один за другим.

— Хватит вам баловаться, — ворчливо сказал Беглар Мжавия и потеснил охотников.

— Если бы он любил охоту, в Грузии не осталось бы никакой дичи, — заметил Хмиададзе.

Беглар выстрелил и тотчас отошел от двери. Охотники бросились к окнам. Внизу, у самой опушки, лежала убитая лань...

Заседание происходило в Совете Министров. В кабинете заместителя председателя вместе с Георгием Торели собрались секретари райкомов соседних районов.

— ...Совет Министров принял во внимание соображения товарища Торели, мы уже вынесли соответствующее постановление по это-

му вопросу, — говорил заместитель председателя. — Кто сколько семей может послать в покинутые деревни?

Все молчали.

— Соседи, скажите же что-нибудь! — подбодрил собравшихся Георгий. — У вас людям тесно, у нас же больше свободных, пустующих земель.

— Это верно, но... — сомневаясь, начал молодой смуглый мужчина. — Мы не можем никого заставить переехать на новые места. Вообще-то желающие есть. Выросли дети, хотят отделиться, а мы не имеем возможности дать им участок.

— В нашем районе тоже есть желающие. Но они должны знать, что там есть дороги и жилье, — добавил мужчина в очках.

— Будут иметь все это, — обещает Георгий, — и дома, и дороги.

— Какой вы выделите участок? — спросил высокий широкоплечий молодой человек.

— У вас они сколько имеют?

— У кого как! В некоторых деревнях — тысяча пятьсот, в других — две тысячи.

— У нас они получат участок в четыре тысячи квадратных метров, — сказал Георгий.

В комнате одобрительно зашумели.

— В нашем районе желающих — пятьдесят две семьи, — объявил мужчина в очках. — Разумеется, если им понравятся места, которые вы им предлагаете.

— И у нас много желающих, — сказал широкоплечий молодой мужчина, — не меньше восьмидесяти семей.

— В нашем районе сто семей высказали желание переехать, — сказал сидевший в конце стола седой мужчина. — Но сначала они хотят посмотреть места, где им предстоит жить.

— Пусть приезжают, мы им все покажем, — пообещал Георгий.

По горной дороге медленно шли машины. В первой — сидит Георгий, во второй — Гурам Глонти. Вместе с ними в машинах люди, прибывшие из соседних районов. Они с любопытством и вниманием осматривались вокруг.

Георгий незаметно поглядывал на них, стараясь угадать, нравится им здесь или нет. Иногда один из спутников наклонялся вперед и что-то говорил сидевшему впереди старику в башлыке.

Шофер остановил машину.

— Приехали! — объявил Георгий и вылез из машины. За ним вышли остальные. Старик снял башлык и подставил лицо ветру. Некоторое время стоял, закрыв глаза. Потом не спеша огляделся.

Георгий, облокотившись на мшистую ограду, наблюдал за ними.

Старик наклонился, взял немного земли, растер ее на ладони. Потом повернулся к своим спутникам и жестом позвал их.

Георгий продолжал стоять у мшистой ограды... Вокруг царила тишина. Слышался лишь стрекот кузнечиков. Подбежал Гурам, радостно воскликнул:

— Вода им понравилась! Очень хвалили!

— Пусть попробуют фрукты, — посоветовал он. — И орех...

Гурам побежал обратно.

Георгий продолжал стоять у ограды. Прикрыв глаза, подставил лицо солнцу. Услыхав шаги, обернулся.

Возвратились старик и его спутники. Никто не проронил ни слова. Молча расселись по машинам.

— Ну, что скажете, люди добрые? — спросил Георгий.

Прибывшие переглянулись, посмотрели на старика. Старик пожал плечами, неопределенно развел руками.

— Здесь нет леса, — наконец произнес кто-то из них. Наш народ к лесу привычный.

— Лесом придется вам заняться, — сказал Георгий.

— Не так-то легко сорваться с насиженного места, — вздохнул лысый.

— И эти края для вас — родина, — нахмурившись, проговорил Георгий. — Нелегко видеть, как гибнут эти края.

Лысый хотел что-то сказать, но, встретившись со взглядом старика, умолк.

...Уже наступили сумерки, когда они приехали в городок.

Перед зданием райкома Георгий и Гурам вышли из машины и попрощались с каждым за руку.

— Шестьдесят семей хотят переехать, — сказал лысый. — Но сейчас мы ничего не может сказать. Мы должны обо всем увиденном рассказать у себя.

— Принесите добрые вести, — улыбнулся Георгий.

Автобус, урча, преодолевал подъем. Серпантином извивающаяся дорога тянулась все выше и выше.

На Джавахетском плато автобус остановился. Тамар и Саломэ вышли, некоторое время они стояли молча у дороги.

— Красивая деревня, верно? — спросила Тамар.

Саломэ смотрела на деревню, но ничего особенного не видела.

— Красивая, — проговорила она.

— Это твоя родина, — сказала Тамар. — Отец твой родился здесь. И дедушка. И дед его деда.

В деревне сохранилось десяток старинных домов. На крыше базилики выросло дерево. Дворы были обнесены каменной оградой. Вдали виднелась лесозащитная полоса. А еще дальше — поля. Сильный ветер доносил издали гул трактора.

— Холодный ветер, — сказала Саломэ и завязала на Тамар шаль потуже, застегнула пуговицы на пальто.

— Здесь всегда дует западный ветер, — вспомнила Тамар. — И тогда дул, когда мы уезжали отсюда... Видишь дуб? Вон там? В летние вечера под ним собиралась вся деревня. Ему уже триста лет, говорили тогда.

Саломэ огляделась. Дуба не увидела. Лишь гуси щипали траву.

— Он еще старше, — сказала она. — Видишь, как разрослись ветки!

...Тамар остановилась перед оградой. Рукой погладила камни.

— Наш дом?.. — У Саломэ от волнения прерывался голос.

Тамар молча кивнула.

— Наш... — наконец произнесла она. — Входи.

Саломэ открыла дверь и обернулась к бабушке:

— А ты?

Тамар заколебалась, потом упрямо покачала головой.

— Я подожду тебя здесь.

Саломэ переступила порог дома.

Тамар шла вдоль ограды, лаская рукой мшистые камни. Потом повернула обратно. Остановилась. Пошарила в воздухе рукой... Скрипнула дверь. Из дома вышла Саломэ. В руке она держала медную миску.

— Вот, нашла... На ней что-то написано.

Тамар взяла у нее миску, провела пальцем по надписи: «Добро добром воздается...»

— Добро добром воздается, — повторила Саломэ.

Тамар погладила миску.

— Сколько я тогда искала ее, — с тихой радостью произнесла она. — Думала, потеряла в дороге... Это очень древняя вещь, реликвия нашей семьи...

Тамар повернулась и пошла по еле видимой тропинке. Саломэ последовала за ней.

— Опорный столб цел? — спросила по пути Тамар.

— Да, — ответила Саломэ. — Какой красивый потолок!

— Трехступенчатый! — с гордостью произнесла Тамар. — Такой потолок возводили только Торели. А дымоход?

— Тоже видела. На нем солнечный орнамент. Куда мы идем?

Тамар остановилась, посмотрела на внучку.

— Загляну в церковь, — сказала она. Потом, улыбаясь, добавила: — Смотри, не проговорись об этом отцу.

— Не проговорюсь... — пообещала Саломэ.

...Тамар приоткрыла дверь базилики. На ощупь подошла к фреске богоматери. Зажгла свечу. Потом другую. Третью... С мольбой зашептала...

— Богоматерь Мариам, помоги моему сыну Георгию...

На потолке дрожали тени. В окнах бродил ветер, гудел, кричал, плакал...

Рано утром Гурам и Георгий появились в селе Чокнари. Кругом простирались кукурузные поля.

— Чокнарский колхоз — гордость всего района, — сказал Гурам. — Посмотри — не поля, а море настоящее. Любят труд чокнарцы!

— И на удобрения щедры. Азота у них предостаточно.

— Достают. Очень многое зависит от председателя. От его сообразительности и умения работать.

— Да, наверное... — Георгий задумчиво смотрел в окно машины.

— Двенадцать лет здесь председателем Карло Галдавадзе, — продолжал Гурам. — Прямо возродил село. Если гость какой приезжал в район или делегация — всех сюда возили...

...В центре Чокнари возвышалось двухэтажное здание колхозной конторы. Перед ней бил фонтан. Из конторы выбежал Карло Галдавадзе, с улыбкой до ушей заторопился к машине.

— Пожалуйте, товарищи, пожалуйте...

Однако когда Карло подошел к машине, увидел в ней лишь шофера. Это его обескуражило.

— А товарищи Георгий и Гурам? — спросил он Бесо и, словно не доверяя первому взгляду, внимательно осмотрел салон.

— Они сошли по дороге. Я должен их здесь подождать.

— По дороге? — заволновался Карло. — Где это по дороге, что ты говоришь?!

— У поворота, возле липняка...

...Георгий и Гурам стояли во дворе колхозной фермы. Жалкий вид имела эта ферма — строения покосились, тощие коровы жевали жесткую траву.

— Основная ферма у них там, а здесь они просто не успевают, — сказал Гурам.

— Да, батоно, — показательная ферма там, — подтвердила подошедшая доярка. — А что вас привело сюда?

— Да я и сам вижу, что это не показательная ферма, а скорее — непоказываемая, — усмехнулся Георгий.

— Да, да, — простодушно согласилась женщина. — Разве ж такое показывают?

— Поля вдоль дороги тоже показательные?

— А как же! Вблизи дороги все поля показательные, — подтвердила женщина.

— У них, товарищ Георгий, есть корова по кличке Камелия — рекордсменка по удою на всю республику: шесть тонн молока в год! — сказал Гурам.

— Правда шесть тонн?

Доярка застеснялась, сказала уклончиво:

— Камелия? Так говорят. И в газетах пишут. Я, правда, ее удой не мерила.

— А случайно, не помогают этой рекордсменке другие коровы? — улыбаясь, спросил Георгий.

— Да какая же корова шесть тонн молока дает, батоно! Корова ведь. Не дракон сказочный! — махнула рукой доярка.

...Потом Георгий и Гурам шагали по тропинке через кукурузное поле. После вчерашнего дождя от земли поднимался пар. Георгий остановился возле дерева. В глазах его играла проказливая улыбка. Когда Гурам подошел ближе, Георгий неожиданно двумя руками сильно тряхнул дерево и отскочил в сторону. Гурам не успел, и на него хлынул ливень. Георгий веселился, словно ребенок. Гурам растерянно вытер лицо, но вдруг улыбнулся:

— Ничего! По пути еще много деревьев встретится!

Впереди послышались голоса. Георгий прибавил шагу и вышел к старому винограднику. Сидя на корточках возле саженца, старик сердито кричал молодому парню:

— Это ты, ты будешь меня учить, как лозу прививать?!

— Отчего же нет, разве я неуч?

— Ступай, — продолжал старик, — ступай отсюда и свои лекции читай кому-нибудь другому, в этом селе много дураков, которые ничего не смыслят в виноградниках.

— Между прочим, меня четыре года профессора и академики учили именно этому делу, — не сдавался парень.

— А я шестьдесят лет у нее учусь! — ста-

рик поднес к самому его носу ком земли. — Шестьдесят лет!

— Дядя Абессалом!.. — отстранился парень.

— Что, плохой она учитель, а? Ты понюхай ее шестьдесят лет, а потом поговори со мной!

— А я не разрешу тебе нарушать агроправила, — вдруг разозлился парень. — Не разрешу!

— А мне твои разрешения не нужны!

— Ты упрямишься, и все! Сам хорошо знаешь, но упрямишься... Во-первых, почве нужен ил...

— Во-вторых, убирайся отсюда, не то...

Старик схватился за кол. Парень отбежал, обернулся и крикнул:

— Я поставлю этот вопрос на правлении!

— Поставь, дорогой Резо, поставь. Собрания и разговоры — ваше дело, а виноградник — мое.

И старик вернулся к прерванному занятию. Он даже не заметил, как подошли Георгий и Гурам.

— Здравствуйте, дядя Абессалом! — сказал Гурам.

— Здравствуйте, — буркнул старик, не поднимая головы.

— О чем это вы тут спорили?

— Дело у тебя какое-нибудь? А то, знаешь, кто бездельем мается...

— Я Гурам Глонти, председатель райисполкома, а это — наш первый секретарь райкома.

Абессалом через плечо взглянул на пришедших.

— Торели — это ты, что ли?

— Да.

— Молодой, оказывается.

Абессалом поднялся. Он был высокий, широкоплечий, смотрел на гостей сверху вниз.

— Кто был тот парень? — спросил Георгий.

— Наш агроном Резо Имедадзе.

— Здорово вы его отделали.

— Да, — усмехнулся в усы Абессалом. — такой он дотошный, иначе не отвяжешься. На селе говорят про поля Вайо. Будто вы сказали, что там лозу будут сажать.

— Да, сказал.

— Слово делом красно, а то говорить и галка умеет, если научить.

— Верно, — сказал Георгий. — Хороший у вас питомник.

— Да кому он нужен! Отсюда саженцы из дальних районов берут, а местных виноградники не интересуют.

— Почему так?

— Виноградник труд любит. Много труда требует. — Старик снова наклонился к лозе. — Нынче многие ткемали предпочитают — больше доходу дает.

— А почему вы любите виноградник, дядя Абессалом? — спросил Гурам.

Абессалом неопределенно пожал плечами:

— Уж и не знаю... Кто любит сына богатого, а кто — сноровистого.

— Мы сегодня с утра хозяйство вашего колхоза осматриваем, — продолжал Гурам.

— Нравится? — с усмешкой спросил Абессалом.

— Как сказать... — засмеялся Георгий и откровенно признался: — Нет, не нравится.

— Отчего же? — деланно удивился старик. — У нашего председателя так все налажено...

— Чего же вы такого председателя держите?

— Некоторым именно такой и нравится. Другие не хотят вмешиваться. Ведь районное начальство его поддерживает... — Он посмотрел на Гурама.

— Да, верно, в этом вопросе мы, видно, ошибаемся, — признался Гурам.

— Нашу ошибку мы сами и поправим, — сказал Георгий. — Как вы думаете, дядя Абессалом, кто из ваших председателем бы сгодился?

— Это подумать надо. Хотя и выбор-то — раз-два и обчелся... Пожалуй, Резо лучше всех был бы. Имедадзе сын.

— Это которого вы колом?

— Да, именно он, тот парень, который сейчас пятками сверкал...

— Нас ждет интересное собрание, — задумчиво проговорил Гурам Глонти.

— Посмотрим, — неопределенно откликнулся Георгий.

Век проводит борозду

Зал сельского клуба был полон. В президиуме рядом с Георгием — все руководство района. Карло Галдавадзе стоял на трибуне, люди в зале слушали его с равнодушными, даже скучающими лицами.

— Да, товарищи, — говорил Карло, — нигде в районе не получали такого урожая зерна с гектара, как на участке, закрепленном за товарищем Квачадзе. Нигде по республике не собирали столько фруктов с каждого плодоносящего дерева, сколько собрали мы с сада, закрепленного за товарищем Читадзе. Мы гордимся тем, что наша корова Камелия установила рекорд республики по удою молока. Да, товарищи, мы по праву гордимся всеми этими достижениями... Разрешите, дорогие товарищи трудящиеся, от вашего имени дать обещание руководителям района, что колхозники нашего села самоотверженным трудом и впредь будут вносить достойный вклад в дело дальнейшего подъема народного хозяйства республики!..

Раздались жидкие аплодисменты.

Карло Галдавадзе позвонил в колокольчик и с удовлетворением оглядел зал.

— Товарищи, после собрания будет представлен спектакль нашего драмкружка — «Оптимистическая трагедия». Поэтому, чтобы не задерживаться, мы можем объявить собрание закрытым...

— Не торопитесь, — прервал его Георгий и встал. — Я думаю, товарищи, сейчас самое время поговорить о деле. Утром мы осмотрели ваши поля и сады. Были и на ферме, и в виноградники заглянули... Вот я вижу отсюда, что у некоторых из вас щеки уже стали гореть от стыда...

Собрание зашумело, а Георгий продолжал:

— Я вот все думаю: кому нужно это очковтирательство? Государству? Колхозу? Лично вам?

— Провалиться вместе с семьей тому, кто объявил наш колхоз показательным! — крикнул кто-то из зала.

— В колхозе много болячек. А болезнь не скрывать надо, а лечить... Вместе со специалистами мы кое-что наметили. Члены бюро райкома и президиума райисполкома приехали сюда, чтобы поговорить и посоветоваться с вами. Что требуется? Надо не исправлять отдельные недостатки или ошибки, а круто повернуть к новым рубежам, к полной специализации хозяйства. Основной отраслью районного хозяйства должно быть виноградарство. В этом, если хотите, историческая его миссия. Да, да, не будем бояться этого слова. Грузия испокон веков виноградарская страна, нам в ближайшем будущем надо производить миллион тонн винограда. Тысячелетиями выводили их наши предки. Неужели мы окажемся такими неблагодарными, что не убережем, не выходим сохраненное ими? Вспомните: маглара, чхавери, саперави, джани, крахуна...

— Кларджули, аладастури, джавахетури, — продолжили из зала.

— Микети, мтевандиди, микеренчхи, махатура...

— А бутки помните, люди?

— Ханатури, мтредиспеха, хариствала...

— Куда это все подевалось?

Из-за кулис выглядывали загримированные актеры, внимательно слушали. В глубине кулис, взволнованный и растерянный, прохаживался старик режиссер.

— Внимание! — сказал он. — Еще раз повторим начало... Где комиссар? Позовите комиссара...

— Натэла!.. Натэла!..

Вылетела одетая комиссаром Натэла:

— Я здесь, уважаемый! Посмотрите, что происходит в зале!

А в зале продолжалось собрание. Говорил пожилой колхозник из первого ряда.

— Оживить поля Вайо — это самое лучшее дело, какое мы можем сделать. Дед мой рассказывал: на свадьбе у царицы Тамар лилось вино из винограда, выращенного на этих полях... Если здесь заложить виноградники, они будут равны по площади половине всех виноградников Грузии. Нужны руки. А люди в город потянулись, особенно с тех пор, как наш председатель хозяйство в оперу превратил. Молодежь почти вся уходит. Ос-

таемся мы, работники адамовых времен, скоро и нас Микаэл-Габриэл заберет. Кто же тогда мотыгу держать будет?

— О мотыге забыть пора. Надо механизацию пустить, — крикнули из зала, — На полях Вайо и трактор пройдет, и культиватор...

— Что же может быть лучше специализации! — подтвердил еще кто-то из зала. — Село погубила многоотраслевость. Нам ли рис сеять? Ни выращивать его не умеем, ни земель подходящих нет.

— А я, например, на своем приусадебном участке виноградник весь порублю, огурцы разведу! Картошку сажать буду! Дохода больше и труда раза в три меньше.

— Эх, уж коли грузин станет так рассуждать!.. — воскликнул Абессалом, сидевший в задних рядах зала.

— Вы же знаете, что виноградник требует труда раз в семнадцать больше, чем зерновые культуры! — крикнул с верхнего яруса человек в очках.

Зал в ответ зашумел:

— Ну и хорошо!

— Без труда не выловишь и рыбки из пруда!

— Труд труду розны! Двенадцать раз опрыскивать, да мотыжить, да окапывать....

— Собирать, давить и пить!

— Кто это тут шуточки подпускает?!

— Давайте говорить о деле, товарищи, — попыталась утихомирить зал Яшвили.

Неожиданно распахнулась дверь, ведущая за кулисы, и в зал вошла вся труппа загримированных артистов. Появление вооруженных моряков было до того неожиданным, что люди в зале на мгновение притихли. Карло Галдавадзе зазвонил в колокольчик, закричал:

— Что такое? Почему пришли?

— Революция, что ли? — вскрикнул кто-то.

Поднялся длинноусый «матрос». Обеими руками он оперся на деревянный карабин и начал спокойно, неторопливо:

— Мы оттуда слышали ваш разговор. Одно всем ясно: жить так, как мы жили до сих пор, после сегодняшнего нельзя. Мы этого не допустим!.. Что, в конце концов, происходит у нас в селе? Зачем мы обманываем других, зачем себя обманываем?

Карло снова зазвонил в колокольчик.

— Да прекрати ты звонить! — крикнул «матрос».

Георгий поднялся. Шум поутих.

— Верно сказано, отныне жить по-старому нельзя. Надо положить конец этому показному благополучию и самообману. Предлагается принять новый метод материальной заинтересованности в виноградарстве: за выполнение плана, кроме зарплаты, выдавать виноградарю двадцать процентов урожая в виде премии, а от всего, что выше плана, — пятьдесят процентов...

В зале разом наступила тишина. И тут же люди зашумели, обмениваясь мнениями.

— По-моему, слово просит бригадир хозяйства саженцев, — Гурам посмотрел в зал.

— Я ничего не прошу! — буркнул Абессалом и еще прочнее устроился на стуле.

— Абессалом, народ слушает тебя, — сказала Яшвили.

— Слушает... Да что я, артист, что ли?

Однако Абессалом все-таки встал, оглядел людей:

— Мы в песнях поем: «Лозу, что дитя родное, растим...» Разве мать за то подарки требует, что дитя свое растит? Да, виноградники Вайо для всей Грузии были бы великим делом! А вы про такое дело услышали, и хоть бы хны!.. Я, например, так обрадовался, что пойду отсюда не домой, а прямо в свое хозяйство, в питомник. Была бы охота, а работать и при луне можно. Если коротко сказать, даю твердое слово, что для полей Вайо саженцы будут в достатке!

— Хватит, товарищи, разговаривать! — раздался чей-то голос. — Пора расходиться и за дело браться...

— Погодите! — крикнул «матрос». — Вы так легко думаете справиться с полями Вайо? Им конца-краю нет. Для такого дела нужен хороший руководитель.

— Да есть ведь у тебя председатель!

— Не годится нам нынче такой председатель.

Асмат зазвонила в колокольчик:

— В таком случае, товарищи, разрешите мне поставить вопрос о выборе нового председателя. У кого есть предложения?

На мгновение наступила тишина. Встал седой «матрос», поднял винтовку и заявил:

— У меня есть предложение! Пусть Резо Имедадзе будет председателем. Он агроном, за виноградники душу отдаст. Человек он верный, надежный, сметливый...

В зале одобрительно зашумели.

— Товарищ Резо Имедадзе, выйдите и покажитесь народу, — сказал Гурам.

К сцене направился еще один «моряк», на ходу снимая бутафорский маузер, бескозырку.

— Демобилизовался ты с флота, — засмеялся Абессалом. — Теперь возвращайся домой и присмотри за селом.

Резо растерянный, в матросской форме, стоял на сцене.

— Кто за то, чтобы председателем колхоза был избран товарищ Резо Имедадзе?

В зале сперва появились поднятые над головами винтовки, потом лес рук.

Гурам Глонти сидел в кабинете Георгия. Говорил он медленно, тяжело, каждое слово произносил с болью и горечью.

— Товарищ Георгий, есть вещи, о которых надо говорить прямо. То, что случилось там, на собрании, это касается и меня: председатель Чокнарского колхоза — в какой-то мере плод и моей деятельности.

— Верно, — спокойно согласился Георгий, — в какой-то мере.

— До вашего прихода сюда я уже десять месяцев работал председателем райисполкома. Время короткое, но можно успеть сделать много — полезного и не очень.

— Я знаю, что вы успели сделать много хорошего, — сказал Георгий. — А ошибки...

— Я пришел к вам не для того, чтобы вы меня успокаивали. Покаянием ошибок не исправишь, — Гурам посмотрел Георгию в глаза. — Я много думал об этом. Для дела, наверное, лучше всего освободить меня от работы.

— Я так не думаю, — нахмурился Георгий. Встал. Прошелся по кабинету и снова вернулся к Гураму. — Гурам, мы замахнулись на большие дела. Порой мне так трудно, что невозможно даже представить.

— Я знаю, — проговорил Гурам. — Все знаю.

— Что касается ошибок прошлого, вы сами должны новыми делами исправить свои ошибки.

Гурам Глонти встал. Долго придвигал стул к столу, стараясь сдержать волнение. Наконец твердо произнес:

— Исправлю, товарищ секретарь!

Георгий проснулся от холода. Он встал, повернул выключатель, но лампочка не зажглась. Подошел к окну, отодвинул занавеску. К окнам прильнул белесый рассвет. Шел снег. Улицы и крыши домов были белыми. Свет нигде не горел — ни в домах, ни на улице. В комнату заглянула мать. Она принесла теплое одеяло и, увидев, что Георгий одевается, удивилась:

— Рано еще, Георгий!

— Надо идти. Этот снег доставит нам много хлопот.

Из смежной комнаты выглянула Саломэ в ночной сорочке:

— Холодно, папа... — Она подбежала к окну, радостно воскликнула: — Ой, снег! Как красиво!

— Невероятно! — пробурчал Георгий, щупая холодный радиатор отопления. — Холодные, как лед. Скажи Бесо, пусть догоняет. Я пошел.

— Пришла зима тревоги нашей, — с безмятежной улыбкой проговорила Саломэ.

— Перекусил бы, сынок, хоть на ходу. Я сию минуту вскипячу чай... — Тамар обернулась к внучке. — Надела бы что-нибудь, заболеть хочешь?

...Георгий вышел на улицу, оставляя дорожку следов на свежей снежной целине. Под ногами скрипело. Улица уже проснулась. Перед домами с тротуаров сгребали лопатами снег. Мальчишки швырялись снежками.

Георгий сгреб снег с каменной ограды и слепил снежок. Проходившая мимо девушка съежилась:

— Не бросайте в меня, пожалуйста!

— Я... я и не думал, — смутился Георгий, но та не поверила. По ее пальто было видно, что по дороге ей уже досталось.

Секретаря догнала «Волга». В окно выглянул Бесо.

— На подстанции авария, — сказал он. — Во всем городе свет отключен. Кажется, и хлеб сегодня не выпекали.

Возле электростанции пыхтел экскаватор. Измазанные в грязи рабочие выкидывали из траншеи обрывки кабеля. Во дворе, перед трансформатором, хлопотали электромеханики. Дерюгин стоял перед окном подстанции и говорил с кем-то по телефону, вынесенному наружу.

Георгий не успел выйти из машины, как Дерюгин подбежал к нему и доложил:

— Товарищ секретарь, положение серьезное. Два трансформатора полностью вышли из строя.

Георгий бросил на него гневный взгляд, однако, увидев измученное бессонной ночью лицо Дерюгина, сдержался.

— Когда город получит электроэнергию?

Дерюгин в отчаянии развел руками:

— На это дело, товарищ секретарь, потребуется двое суток по крайней мере.

— Сегодня сутки равносильны году, завтра первое января, — резко сказал Георгий.

— Два трансформатора надо заново ставить, кабель сменить на сто метров... Двадцать лет на этой подстанции ничего не делалось, не менялось.

Подъехал на машине Гурам Глонти.

— С хлебом все улажено, — сказал он и, подняв руку, поприветствовал Георгия. — Я звонил в села. Там пекарни работают на жидком горючем и на дровах. С одиннадцати часов можно завозить хлеб в город.

Георгий прошелся по снегу. Снял с головы шапку, словно она мешала ему думать. Огромные ленивые хлопья снега, как усталые бабочки, кружили в воздухе.

—В первую очередь надо позаботиться о больнице, — сказал он. — В котором часу в школе-интернате завтрак?

— В восемь. — Гурам взглянул на часы. — Уже половина восьмого.

Георгий подошел к телефону и набрал номер.

— Попросите капитана Ткачева, — сказал он в трубку. — Торели я, первый секретарь райкома. Доброе утро, товарищ капитан. Да, отключилось во всем районе... Необходима ваша помощь. В первую очередь — школа-интернат и больница. Спасибо.

Георгий положил трубку.

— Надо же иметь такое везенье — прямо в Новый год! — помрачнел Дерюгин.

— Герасим Петрович, вы же опытный энергетик. Сейчас все мы только на вас и надеемся, — произнес Георгий с мольбой. — К ночи должен быть в домах у людей свет, тепло, понимаете?

— Каким образом? — удивился Дерюгин. — Это под силу разве что всевышнему, я же простой инженер, всего-то нас шестеро электриков...

— И все остальные средства, какие только есть в районе, — добавил Георгий. — Вы только требуйте, распоряжайтесь. Все в районе сейчас подчиняются вам. И меня считайте в своем распоряжении. Но этой ночью в домах должны быть свет и тепло!

Дерюгин некоторое время напряженно думал.

— Хорошо, — сказал он. — Мне нужен один подъемный кран, десять рабочих, один самосвал, один грузовик... — Дерюгин заколебался, не многого ли требует.

— Все будет сделано, — ответил Георгий.

Георгий торопливо идет по коридору больницы. Его сопровождает главврач.

— Когда у вас обычно завтрак? — спрашивает Георгий.

— В девять, — главврач смотрит на часы, — ровно через час.

— Операция? — снова спрашивает Георгий.

— В одиннадцать... — отвечает главврач. — Если будет свет, разумеется.

— Будет! — обещает Георгий. Он приоткрывает дверь в палату. — Ну как, товарищи? Холодно? — спрашивает он у больных, забравшихся под одеяла.

— Вообще-то, прохладно, но ничего, терпим, — отвечает кто-то из больных.

— Вот врачам труднее, — шутит другой. — У нас и так температура, она и греет нас.

Георгий снова возвращается в коридор. В конце коридора дежурный врач протягивает ему телефонную трубку:

— Гурам Глонти вас просит.

— Торели слушает, — говорит Георгий в трубку.

— Товарищ Торели, здесь обнаружены новые повреждения. Плохи дела, — слышится взволнованный голос.

— Гурам! Товарищ Гурам, слушайте, — с плохо скрытой тревогой кричит в трубку Георгий. — Все надо успеть вовремя. Если даже для этого необходимо построить новую станцию, понятно?

— Я понимаю, но инженер говорит...

— Что нужно для дела? — прерывает его Георгий.

— Нужно двенадцать метров кабеля. Нигде не можем найти, — слышится голос Гурама.

— Найдем, — обещает Георгий. — Непременно. Что еще?

...Перед больницей остановилась военная машина. Из нее вышел капитан Ткачев, помог выйти Асмат. Они торопливо поднимаются по лестнице.

— Как дела, товарищ капитан? — нетерпеливо спрашивает вышедший навстречу Георгий.

— Все в порядке, товарищ секретарь, — докладывает капитан. — В школе-интернате уже позавтракали.

— Если бы вы видели, как обрадовались дети полевой кухне! — воскликнула Асмат.

Во двор больницы въезжают военные грузовики. К одному из них прикреплена полевая кухня. Георгий с благодарностью смотрит на Ткачева и тут же поворачивается к Асмат:

— Вы устали? Может быть, отдохнете, а?

— Я вовсе не чувствую усталости, — с наигранной бодростью отвечает Асмат. — Вы, наверное, знаете, что женщины более выносливы, нежели мужчины.

— Выходит, что это мы слабый пол, — говорит Георгий, и по его усталому лицу разливается улыбка.

Георгий сидел в кабинете в пальто, накинутом на плечи. Две свечи слабо освещали исписанные листки. Закончив писать, Георгий спрятал их в стол, встал, погасил сперва одну свечу, потом другую. Именно в этот момент зазвонил телефон. В темноте он с трудом отыскал трубку:

— Слушаю!

В трубке раздалась мелодия старинного танго.

— Слушаю! — снова сказал Георгий,

— Это Торели? — спросил незнакомый голос.

— Да...

— Ну что, погрузил район во тьму?

— Кто это?

— Убирайся-ка отсюда, пока совсем не загубил этот цветущий край, — с угрозой произнес голос в трубке.

— Кто говорит со мной?

Незнакомец гадко рассмеялся и умолк. Слышались лишь звуки музыки. Затем раздались короткие прерывистые гудки.

Озабоченный, расстроенный, вышел Георгий из здания райкома. На улице было темно. Порой темноту прорезали лишь лучи автомобильных фар.

— На подстанцию? — спросил Бесо.

— Нет, сначала заедем домой. Голова лопается... Перекушу хотя бы...

— Вас не знобит? — спросил Бесо, тронув машину.

— Вроде бы нет.

— Если знобит, значит простыли. В таких случаях аспирин самое милое дело.

Георгий промолчал. Когда подъехали к дому, он сказал:

— Ты поезжай домой, Новый год настает.

Бесо взглянул на часы:

— Да рано еще. Подожду вас и отвезу на подстанцию.

— Я пешком дойду, тут два шага. Желаю счастливого Нового года! Тебе и твоей семье...

— Спасибо! Вам также! Желаю счастья, товарищ секретарь!

Георгий заглянул в распахнутую дверь магазина. На полках горели свечи. По стенам плясали тени суетившихся покупателей. Один из продавцов узнал его и поспешил навстречу.

— Что угодно?

— Когда вы получили хлеб?

— Первую партию в полдень привезли. Не желаете хлеба? На дровах выпечен....

Георгий вынул из кармана бумажник:

— Дайте, пожалуйста, буханку.

Многие покупатели тоже его узнали. Один из них, нагруженный множеством свертков, спросил:

— Когда дадут свет, товарищ секретарь?

— Свет будет.

— Когда? В будущем году?

— До вас, товарищ Торели, у нас ничего подобного не происходило, — сказала ехидно какая-то покупательница. — Вот сегодня мой ребенок вернулся из детского сада с температурой. Простудился!

— А ему-то что! У него дома наверняка и свет, и тепло — произнес кто-то.

— А если у моего ребенка возникнут осложнения, кто за это будет отвечать? — не успокаивалась женщина.

—Я. В этом районе за все отвечаю я, — сказал Георгий.

Наступило неловкое молчание.

Тамар уже накрывала праздничный стол. Она была в меховой куртке, на голове — полосатая шаль. Вошел Георгий.

— Сынок, уж не заболел ли ты? — встревоженно спросила Тамар.

— Да нет... Я просто голоден.

— Ну мыслимое ли дело, целый день не есть! Мой руки и садись к столу.

— Где Саломэ?

— Пригласили на встречу Нового года. Разве ее дома удержишь?

Не снимая пальто, он подсел к столу. Переложил чего-то себе на тарелку и принялся неохотно жевать. То и дело у него застывал взгляд. Тамар в кухне стучала посудой, рассказывала:

— Из Тбилиси пришла телеграмма. Андро поздравляет с Новым годом. Ты не забыл его поздравить?.. Георгий, ты меня слышишь?

— Да, мама.

— Нет, не слушаешь.

Георгий ничего не ответил, сидел неподвижно. В комнату вбежала Саломэ. Щеки у нее горели. Она сняла шапочку, одобрительно оглядела стол.

— Ого, стол и вправду праздничный!

— Саломэ, ты не пошла на встречу?

— И не собираюсь. Порядочные люди встречают Новый год в семейном кругу.

Она взяла транзистор и вышла из комнаты.

Вошла Тамар и начала расставлять на столе бокалы, то и дело поглядывая на сына:

— Тебе очень туго приходится?

— Да, туго...

— Все уладится...

Георгий с горькой усмешкой кивнул.

— Не надеюсь я что-то.

— Надежда — это вера.

— Вероятно, лучше уйти из этого района.

— Неужели здесь настолько хороши дела, что ты можешь уходить со спокойной совестью?

— У меня ничего не получается.

— А что же должны сказать те, кто надеется на тебя?

— Ты не знаешь, мама, что иной раз мне приходится испытывать.

Тамар укоризненно посмотрела на сына.

— Знаю. Но ты разве не знал, что быть коммунистом — не означает жить легко и вольготно? Сыну твоего отца не пристало этого не знать!

— Ладно, мама, не сердись.

Заметив улыбку на лице сына. Тамар облегченно вздохнула и любовно потрепала его за вихор.

В открытом поле, раскинувшемся вокруг подстанции, неистоствовал ветер. Электрики работали при свете костра. В проводах завывал ветер, пригибал к земле пламя костра...

Секретарь райкома, в пальто с поднятым воротником, подняв плечи, стоял в поле и наблюдал за работой электриков.

— Товарищ Георгий! — обратился к нему Дерюгин. — Все прогнило и проржавело, но короткого замыкания не должно было быть. — Он в недоумении развел руками: — Мне так кажется...

К костру подходили электрики. Прятали инструменты в ящик и снегом чистили руки.

— Все закончили? — спросил Дерюгин.

— Дядя Сандро еще там, — ответил молодой щуплый электрик.

— Дядя Сандро, долго еще? — крикнул Дерюгин.

— Иду. — Из здания подстанции вышел высокий бодрый старик с седыми усами. В руке у него было ведро с водой. Он проворчал: — А этот костер оставляете? — И вылил ведро воды на огонь. Костер, шипя, погас, и вокруг воцарилась тишина.

Все молча смотрели на темные очертания города в конце поля. Георгий, волнуясь, переступал с ноги на ногу.

— Все в порядке, — успокоил его дядя Сандро. — Сейчас будет свет.

И все осветилось. Из сгрудившихся темных граней возник город. Дома стали похожи на дома, улицы — на улицы, город — на город...

Уставшие от работы, изнемогшие в борьбе с ветром и морозом люди стояли и смотрели, радуясь молча, без слов...

— Все же как жили люди без электричества? — изумленно спросил дядя Сандро.

— А теперь давайте поспешим по домам — успеть бы к Новому году! — сказал Дерюгин.

Все засуетились. Пожимали друг другу руки. Желали счастливого Нового года!

...Георгий шел по главной улице, залитой светом лампионов. Нигде ни души. Ни звука не доносилось из-за светящихся окон. Только чистый снег хрустел под ногами. Где-то вдали ударили часы. Раз, второй, третий... Двенадцатый...

Из окон полились голоса, музыка, песни. Вдруг грянул выстрел. В конце улицы, шипя, взметнулась ракета...

Георгий шел один по заснеженной улице. Палили хлопушки, с треском сыпались сверху цветные конфетти...

На полях Вайо таяла мгла. Вдали, за холмами, розовел небосклон.

Георгий шел по полю, усталый и радостный, и весело насвистывал. Он был уже за холмом, когда услышал ржание коней. Оглянулся...

Поглощая на ходу сочную траву, табун лошадей продвигался по котловине к полю. Трое ребят на неоседланных конях стерегли его.

Один из них направился прямо к Георгию. Приблизившись, спешился, снял шапку и поздоровался.

— Как тебя зовут? — спросил Георгий.

— Автандил, — с достоинством ответил паренек. Потом громко крикнул: — Гони их сюда-а! Эгей-гей!.. Фридон!..

— Смотри-ка! И Фридон здесь?.. — засмеялся Георгий.

— Конечно, — серьезно подтвердил паренек. Потом кнутом указал в сторону третьего и сказал: — А вон — Ростеван.

Попрощавшись с парнем, Георгий повернул к роднику. У родника сидел старик. Белые, как снег, волосы и борода, огромные светящиеся мудростью глаза. Казалось, он возник из самой земли и сросся с ней. К дереву поблизости был привязан вороной.

— Доброе утро, — поздоровался Георгий.

— Да будет оно добрым всегда, — ответил старик.

Георгий нагнулся к роднику, выпил воды.

— Хорошая вода, — сказал он довольный и улыбнулся старику.

— Разве найдешь лучше? — удивился старик. — Это ведь родник Тариэла!

— Какого Тариэла? — не понял Георгий.

— Руставелиевского, разумеется, — спокойно и уверенно ответил старик. — Помнишь: «Видят, некий витязь странный плачет, сидя над водой. С львиным схож героя образ. Не разнуздан вороной...» Это та самая вода... Вот здесь сидел Тариэл, — старик указал на плоский камень.

Георгий смотрел на старика и не мог понять, шутит тот или говорит серьезно.

— Вон в тех зарослях в конце поля повстречал Тариэл льва и тигрицу, — снова спокойно заговорил старик. Глаза у него как-то странно засветились, в голосе послышалось волнение, словно он воочию видел Тариэла, стоящего перед львом и тигрицей. — Льва он тогда убил, а тигрицу... «Меч я бросил и тигрицу, спрыгнув на землю, схватил, Я искал ее лобзаний ради той, кого любил. Но она рвала мне кожу и рычала что есть сил. Распалился я от боли и прекрасную убил».

К роднику прискакал паренек на неоседланном коне:

— Дедушка Тариэл, мы выходим в поле.

— Идите, — разрешил старик. — Не торопите коней. Дайте им попастись на солнце.

Мальчик взмахнул плетью и погнал коня вскачь.

— А вы, оказывается, Тариэл, — с улыбкой сказал Георгий. — И у тех ребят имена героев «Витязя в тигровой шкуре».

— А как же! — улыбнулся в ответ старик. — Они ведь жили здесь, на этой земле... И сейчас, бывает, приходят...

— Как это — приходят?

Старик внимательно посмотрел на Георгия, словно хотел узнать, стóит ли раскрывать перед этим человеком душу. Потом, взглянув на небо, принялся рассказывать:

— В конце лета, когда ущербная луна наполовину опускается в море, в поле Вайо, вон у тех холмов, где много столетий назад стоял дворец Фридона, встречаются Тариэл, Фридон и Автандил. Они рассказывают друг другу о своей жизни: потом обсуждают взятие Каджети, беседуют об освобождении полоненной луны... Вот ты молод и тебе смешно, верно думаешь: они ведь жили в незапамятные времена, как же могут появляться здесь? Но любовь ведь не умерла. Дружба ведь еще жива, верность и красота еще ходят по земле.

— Мне не смешно, — стал оправдываться Георгий.

— Слушай меня, сынок... Все, что рассказано человеком или написано им, — правда! Все сказки, все сказания и все стихи. Человек при всем своем желании, будь он даже трижды мудрецом, ничего такого придумать не может, чего на самом деле не было, ибо все, что в сознании человека, — все от действительности... Вот за этим холмом голые поля — раньше там были виноградники, жизнь и радость грузина. А кто теперь в это поверит?

— Я верю, — сказал Георгий.

— Мудрость — в вере, — похвалил его старик.

— Скоро здесь снова зацветут виноградники, — сказал Георгий. — Все поля Вайо покроются виноградниками.

— Кто справится с этими полями? — недоверчиво покачал головой старик. — Нет им конца и края.

— Человеческие возможности тоже безграничны, — улыбнулся Георгий.

Старик поднялся — такой же старый, вечный, как эта земля. Взяв коня за поводья, пошел по тропе, не попрощавшись. Пройдя шагов десять, остановился, взглянул на Георгия:

— Так, значит, все поля покроются виноградниками?

— Вы не верите?

Старик некоторое время внимательно смотрел на него.

— Верю, почему же нет! — сказал он наконец. — Ты, видать, из той породы, что тебе можно верить.

Он повернулся и медленно продолжал свой путь...

Георгий открыл дверь квартиры. В комнате никого не было. Только гремел телевизор.

— Мама! — позвал Георгий.

Из кухни выглянула Тамар. При виде сына засуетилась:

— Я сейчас накрою на стол.

— Не надо, — отказался Георгий. — Я уже ел. Где Саломэ?

— Я здесь, папа, — послышался голос Саломэ из соседней комнаты. Следом появилась она сама со своей подружкой.

— Это мой папа, — сказала она гостье. — А это Манана.

— Очень приятно, — Георгий протянул руку девушке.

Гостья подошла к двери, открыла ее, робко улыбаясь, произнесла:

— До свидания!

— Уходишь? — огорчилась Саломэ. Потом повернулась к Георгию: — Вот всегда так — стоит тебе появиться, как все мои друзья разбегаются.

— Нашли тоже страшилище! — удивился Георгий и, обращаясь к гостье, сказал: — Оставайтесь, а то всю вину взвалят на меня!

— Нет, нет, я все равно собралась уходить, — сказала девушка, одарила всех своей робкой улыбкой и вышла.

Саломэ села на диван напротив Георгия и обратилась к отцу таким тоном, который придавал особую значимость сказанному:

— Это моя самая близкая подруга Манана Георгобиани.

— А отца ее зовут Тите, — прибавил Георгий.

— Да, — подтвердила Саломэ. — Тите Георгобиани, которого вы сняли с работы и, кажется, даже отдали под суд.

— И который развалил все строительное дело в районе. По милости которого люди годами ждут квартиры. Который занимался приписками, разбазариванием строительных материалов... — спокойно перечислял Георгий.

— Будь осторожен, сынок, — сказала Тамар. — Не наживай столько врагов.

— Никого я не наживаю, — недовольно ответил Георгий.

— Не может же он считать своим другом всякого, — вступилась за отца Саломэ.

— Я хочу, чтоб мой сын был справедливым и добрым, — почему-то рассердилась Тамар. Иногда надо прощать человеку ошибки.

— Ошибки — да, но когда человек отлично понимает, что он делает, это уже не ошибки,— сказал Георгий.

По телевизору передавали концерт эстрадного оркестра. Саломэ стала танцевать под ритм песни.

— Мне бы ее заботы, — улыбнулась Тамар и поставила на стол кувшин. — Это брусничный компот. Выпей.

Георгий налил себе компот, выпил и благодарно улыбнулся матери.

— Чудо... — сказал он.

— Сейчас весь район только и говорит, что о полях Вайо, — сказала Тамар.

— А ты что скажешь, мама? — спросил Георгий.

— Что я могу сказать, — Тамар задумчиво провела рукой по столу. — Грузия — это, прежде всего лоза и черенок лозы... Это дело не может не получиться. Народ пойдет за тобой.

— Не все пойдут, — сказала Саломэ.

— Много ты понимаешь! — проворчала Тамар и, собрав посуду, понесла ее на кухню.

— А вот и понимаю, — упрямо повторила Саломэ и облокотилась о стол напротив Георгия. — Люди тебе хлопают, а при мне говорят правду.

— И что ж они говорят? — улыбнулся Георгий.

Однако Саломэ не улыбалась. Она очень серьезно смотрела ему в глаза.

— Ты о Сетуридзе слышал? — спросила она наконец.

— Так, краем уха, — пожал плечами Георгий. — Он управляющий трестом...

— Сетуридзе управляет всем, — сухо поправила отца Саломэ. — Секретарь, который был здесь до тебя, оказывается, плясал под его дудку...

— Неужто?

Саломэ не разделила иронии отца.

— Говорят, Георгию Торели трудно будет справиться с Сетуридзе. У него, оказывается, родственник очень большой человек. И здесь, оказывается, все, кто на какой-либо ответственной должности, — его друзья.

— Ах ты сплетница! — засмеялся Георгий и легонько потрепал дочь по голове.

Саломэ отвела голову и снова посмотрела отцу в глаза. Некоторое время она молчала, потом неожиданно сказала:

— Знаешь, когда я была маленькая, я думала, отец у меня робкий, мягкий интеллигент. Это — пока я не выросла.

Георгий неловко поежился, отвел взгляд. С притворным весельем спросил:

— А когда ты выросла?

Саломэ пожала плечами:

— Наверное, тогда, когда поняла, что мужество — это особенность характера, а не дюжие плечи...

— Вообще-то и я не могу пожаловаться на хилость плеч, — засмеялся Георгий и, выпрямившись, прошелся по комнате.

Из кухни снова вышла Тамар. С улыбкой взглянула на сына.

— Ты что-то в очень хорошем настроении.

— Верно, — признался Георгий. — Сегодня утром у родника Вайо повстречал я удивительного старика. Он уверен, что именно у того родника сидел Тариэл, герой «Витязя в тигровой шкуре».

— И что в этом необычного? — спросила Саломэ.

— Про развалины на холмах говорит, что это дворец Фридона, — добавил Георгий. — Очень странный старик.

— Между прочим, немецкого ученого Шлимана тоже считали странным человеком, — сказала Саломэ. — А он, ни на кого не обращая внимания, поверил Гомеру и открыл Трою.

— Почему ты со мной споришь? — Георгий сделал вид, что обиделся, схватил Саломэ за плечи и потряс: — Разве я сказал что-нибудь плохое о старике? Напротив, я так же, как и он, убежден, что облаченный в тигровую шкуру Тариэл сидел на камне именно у родника в поле Вайо. Я даже видел тот камень. Он лежит все там же. Да и кто бы его унес, он весит не меньше двух тонн.

— Папочка! — взмолилась Саломэ. — Покажешь мне этот родник?

— Почему бы и нет, — пообещал Георгий. — И с Тариэлом познакомлю.

— С каким это Тариэлом? — изумилась Тамар.

— С тем стариком, — объяснил Георгий. — Его зовут Тариэл.

Георгий в своем кабинете разговаривал по телефону с Гурамом Глонти.

— Все это понятно, товарищ Гурам, но ведь план на один-два года должен опережать действия. На то он и план... Вот-вот, необходимо смотреть вперед...

— Можно, товарищ секретарь? — раздался голос.

Георгий обернулся. В дверях стоял районный плановик Полиэктор. В обеих руках он держал какие-то бумаги и альбом.

— Что это? — спросил Георгий.

— Все готово, — взволнованно отвечал Полиэктор. — Готов проект, да и еще какой!

Взволнованность Полиэктора передалась и Георгию. В трубке раздавались какие-то хрипы, но Георгий сейчас ничего не слышал. Он встал, указал Полиэктору рукой — сложи все на стол — и сказал в трубку:

— Гурам, идите ко мне. И Яшвили тоже попросите. — Положил трубку, подошел к столу. Сначала осторожно провел рукой по картонной обложке, потом стал перелистывать альбом. — Все учли? — спросил он.

— Абсолютно, — отвечал Полиэктор. — Все строго научно обосновано.

В кабинет вошли Асмат и Гурам.

— Вот! — воскликнул Георгий и взял альбом в руки. Глаза у него были счастливые. — В этом заключена жизнь полей Вайо!

У Асмат вмиг засияли глаза. Она бережно открыла альбом, стала внимательно читать.

— Друзья мои, это же не проект, а объяснение в любви!

— Это дело надо отметить! — сказал Гурам.

— Давайте соберемся у меня, — предложила Асмат. — Больше месяца в холодильнике стоит бутылка шампанского.

— Принято единодушно! — объявил Георгий.

Однокомнатную квартиру Асмат заполнили звуки аргентинского танго...

Асмат и Полиэктор танцевали. Они делали это чинно, на старинный лад.

Георгий сидел за низким столиком, потягивая шампанское из бокала, и улыбался. Эта музыка, шампанское и пережитая радость действовали на него умиротворяюще.

Гурам сидел на подоконнике, наблюдал за танцующей парой.

Как только замолкла музыка, Полиэктор тотчас бросился к своим фолиантам, положил их на колени и стал перелистывать.

Асмат подняла бокал и начала торжественным голосом:

— Друзья!.. Товарищи!.. Мужчины!.. Хочу предложить тост: тост за поля Вайо!

Мужчины молча приняли это предложение, чокнулись и выпили.

— А теперь послушаем Асмат! — объявил Гурам, загадочно улыбаясь. За спиной он что-то прятал.

— А я уже сказала... — удивилась Асмат.

— Да, но не языком музыки, — улыбнулся Гурам и протянул Асмат скрипку.

— Вы играете на скрипке? — удивился Георгий.

— А как же! — ответил Гурам. — До поступления в университет она закончила консерваторию по классу скрипки.

— Просим! — захлопал Георгий.

— Ну что вы!.. — засмущалась Асмат. — Я и не помню, когда последний раз брала ее в руки.

— Вот и вспомните, — попросил Георгий.

Асмат махнула рукой и взяла скрипку. Сначала настроила ее, потом спросила:

— Что сыграть?

— Что хотите, — ответил Георгий.

— Что бы вы ни сыграли, это будет посвящено полям Вайо, — сказал Гурам.

Асмат вдруг стала серьезной, приладила скрипку, закрыла глаза и заиграла...

Георгий встал, подошел к окну, замер. Ночь была полна звуками скрипки и лунным светом. Далеко, в серебристом мерцании, виднелись замершие в ночной тишине поля Вайо.

Гурам Глонти только вышел из парадного, как рядом с ним, визжа тормозами, остановилась зеленая «Нива». За рулем сидел Мераб Сетуридзе. Он помахал рукой в знак приветствия, открыл дверь машины:

— Садись, дело есть.

Гурам без слов сел в машину. Мераб медленно повел ее.

— Слушок такой есть, прокуратура в документах треста копается, — нервно улыбаясь, сказал он.

— А прокуратура склад райкоопсоюза еще не опечатала? — спросил Гурам.

— Что с Гавашели? Какая муха его укусила? — Мераб зло сощурил глаза.

— А с ним ничего. Он прокурор и выполняет свои обязанности, — беззаботно ответил Гурам.

— Недостаточно того, что сняли Датико? Чего все же хотят от этого больного человека? — негодующе развел руками Мераб. — Что происходит, хотел бы я знать?!

— То, что происходило всегда, — спокойно объяснил ему Гурам. — Идет борьба между бесчестьем и честностью.

— Это у вас называется борьбой с негативными явлениями? — Мераб с каким-то странным любопытством взглянул на Гурама. Потом стукнул кулаком по рулю и воскликнул: — Молодец Георгий Торели! В самом деле, крепок ты!

Они помолчали. Наконец Мераб прервал молчание:

— Насчет Хмиададзе говорил?

— Говорил.

— Ну и что?

— То, что Хмиададзе жулик, я и без тебя, говорит, знал.

— Ты сказал, что он жулик?

— Да, я сказал.

Сетуридзе ничего не ответил, только головой покачал. Потом засмеялся. Смеялся долго и громко.

— Хорошо сказал, — произнес он наконец и с одобрением оглядел Гурама. — Далеко пойдешь. Но куда далеко — вверх или вниз, этого не скажу. Где выйдешь?

— Где остановишь, там и выйду.

Сетуридзе тут же затормозил и открыл двери машины:

— Прошу!

Гурам не спеша вышел из машины.

— Товарищ Глонти, минуточку! — остановил его Мераб.

Гурам подошел к окну.

— Помните, что Гиви Ванидзе все еще на своем месте, там! — Сетуридзе поднял палец кверху.

— Что ты говоришь? — нарочито поразился Гурам. — Еще там?!

Сетуридзе хлопнул дверцей машины и нажал на газ.

По сельской дороге мчалась «Волга», оставляя позади себя клубы серой пыли...

В машине сидели Георгий и Гурам. Солнце так нещадно палило, что даже разговаривать было тяжело.

— Да, я все хочу спросить, — вдруг сказал Георгий, — с Дмитрием Хмиададзе вы знакомы?

Вопрос прозвучал для Гурама совершенно неожиданно. Он с трудом проговорил:

— Почему вы спрашиваете?

— А так... Недавно у меня был школьный товарищ и очень хвалил его. Вы какого о нем мнения? Сможет он руководить материальной базой Вайо?

Гурам покачал головой. Потом как-то вырвалось само собой:

— Жулик этот Хмиададзе, и больше ничего.

— Так я и знал, — засмеялся Георгий.

— Если знали, почему спрашивали? — обиделся Гурам.

— Хмиададзе я не знаю, однако своего однокашника знаю хорошо, — объяснил ему Георгий.

Тбилиси. Здание Совета Министров. Распахнулись двери, и в коридор вышли люди, утомленные и возбужденные долгим заседанием. Среди них были Георгий, Асмат и Гурам. И Полиэктор Ахалкаци был с ними, со своим огромным портфелем и рулонами под мышкой. Все четверо были подавлены. К Георгию подошел высокий седой мужчина.

— Не падай духом, Георгий!.. Скажу откровенно, всем нам очень понравилась идея освоения полей Вайо, но где нам взять средства в этом году? А на это дело нужны немалые средства!

— А как вы хотите? — вспылила Асмат. — Не посеешь — не пожнешь...

— Но ведь решено в будущем году выделить необходимые на это средства, — сказал высокий седой мужчина. — Чего же вам еще?

— В будущем году мы надеялись на этих полях получить урожай, — хмуро проговорил Георгий и отошел от седого.

Они вышли из Дома правительства и молча пошли по проспекту Руставели. Асмат и сама была не в духе, но больше переживала за Георгия. Она шла, искоса поглядывая на него, и сочувственно вздыхала.

А на проспекте было многолюдно. Люди шли веселые, счастливые. Перед гостиницей стояли туристы. Слышалась чешская, венгерская, английская речь...

Георгий по-прежнему молчал. Асмат едва поспевала за ним.

— Надо же было надеть их! — проговорила она и остановилась. — Ох и жмут, проклятущие... Да остановитесь вы, батоно Георгий, не видите, я отстала!

Георгий остановился, хмуро оглянулся и, увидев измученное лицо Асмат, вдруг растаял.

— Я женщина, вы не забывайте об этом. — Она стояла, прислонившись к дереву. Сняла туфлю с левой ноги, чтобы немного отдохнуть.

— Извините, — пробормотал Георгий. Он увидел старушку, продававшую цветы, купил у нее два букетика фиалок, протянул их Асмат и сказал, улыбнувшись: — В знак того, что я не забыл, что вы женщина.

— Спасибо, — засияла Асмат.

Полиэктор остановил такси. Все сели в машину.

— На вокзал, — сказал Гурам.

...По темному ущелью несется поезд. Двери купе закрыты. Спит весь вагон. Только Георгий стоит в одиночестве в коридоре и курит. Он смотрит в заполненную гулом тишину и думает. Думает напряженно... Прошелся по коридору. Вышел в тамбур. Здесь было особенно шумно. Он снова прикурил от старой своей сигареты. Вернулся. Некоторое время опять ходил по коридору. Наконец решился. Подошел к купе, осторожно приоткрыл дверь и позвал шепотом:

— Калбатоно Асмат!

В темноте послышался стон, затем на верхней полке показалось заспанное лицо Асмат.

— А, это вы, — сказала она, тотчас очнувшись от сна.

С нижней полки послышался старческий кашель.

— Выйдите на минутку, — прошептал Георгий. — Есть дело.

— Сию минуту, — засуетилась Асмат.

На нижней полке снова кашлянули, потом тихо проворчали:

— Нашел тоже время!.. Только уснул...

Георгий открыл двери соседнего купе. Тихо позвал:

— Гурам! Гурам!..

— Да?.. Что случилось? — донесся голос Гурама.

— Извините, — зашептал Георгий. — Поговорить надо. И Полиэктора попросите. А я не разбудил вас?

— Нет, я дремал, — ответил Гурам, одеваясь.

...Потом все четверо стояли в коридоре и беседовали. Никто уже не помнил о сне.

— Я не предлагаю осваивать поля всего Вайо, — говорил Георгий. — Но почему мы не можем попытаться своими силами поднять какую-то часть?

— Каким образом, товарищ Георгий? — безнадежно разводит руками Гурам. — А как быть с планами? Там поднять двести гектаров, а здесь не выполнить план?

— Пусть будет не двести, а сто пятьдесят гектаров, — уступает Георгий.

— Мы и так с трудом выполняем план, — проговорил Полиэктор.

— Вот если бы к нам переселились люди, было бы здорово! — мечтательно произнесла Асмат.

— Тогда мы подняли бы и больше.

— И необходимой механизации у нас нет для этого, — озабоченно продолжал Гурам. — И удобрений! Я не говорю уж о рабочих руках.

— А вода? — напомнил Полиэктор.

— Все обойдется, — с надеждой сказал Георгий. — На тракторах можно работать в три смены. И топливо найдем, и почву можно удобрить. Что касается воды... Я хорошо знаю структуру почвы полей Вайо. Там много подземных вод, дебет которых не учтен.

— Я, разумеется, все понимаю, — задумчиво произнес Гурам. — Если на полях Вайо поднять даже гектар виноградника, это будет иметь огромное моральное значение...

— Я все-таки боюсь, чтоб это не отразилось на производственных силах района, — с сомнением покачал головой Полиэктор. — Чтоб не случилось так, что мы погнались за двумя зайцами.

— А потому, товарищ Полиэктор, — Георгий положил руку ему на плечо, — соберите свой плановый отдел, пригласите нас троих и разработаем точный и реальный план.

В садах и полях празднично бушевала весна.

В центре села устроили праздник — берикаоба. Дети сидели на крышах домов и деревьях. Маленькая площадь не вмещала всех желающих участвовать в берикаоба.

Окруженный стражей «царь» сидел на троне. Перед ним на коленях стоял рослый детина, «стражники» «колотили» его палкой.

— Отдай выкуп! — грозно пробубнил «царь».

А люди кричали:

— Тите, не выходи из себя!..

— Смейся же, смейся!..

Детина в самом деле смеялся и шарил по своим карманам. Потом протянул «стражникам» рублевку, и они отстали от него.

Старший «стражник» выписал ему квитанцию.

А по кругу шныряли ряженые. Искали очередную жертву. Активнее всех был ряженый, на поясе у которого висели убитые вороны, а в руках был игрушечный автомат.

К «царю» подбежал обросший ряженый и что-то прошептал ему. «Царь» слушал его, тараща глаза. Наконец увидел того, о ком шла речь.

В толпе любопытных стояли Дмитрий Хмиададзе, Торнике Сепертеладзе и Беглар Мжавия.

«Царь» позвал «стражников», указал на Хмиададзе и прошептал:

— Дайте ему как следует... — Потом, вытянув руку, ледяным голосом гаркнул: — Взять его и доставить ко мне!

«Стражники» подбежали к Хмиададзе и доставили его к «царю».

— Бейте! — приказал «царь».

Хмиададзе изворачивался, пытаясь выскользнуть из рук «стражников», кричал что-то, но его никто не слушал.

Тогда он вытащил десятку и показал ее «стражникам». Старший «стражник», взяв деньги, взглянул на «царя».

— Не скупись, червь, — грозно сказал «царь». «Стражники» снова взялись за Дмитрия.

Торнике и Беглар, услышав сигнал машины, оглянулись.

За ними стояла зеленая «Нива». За рулем сидел Сетуридзе.

— Это Дмитрию достается? — спросил он.

— Да... — равнодушно ответил Мжавия.

Сетуридзе некоторое время сидел молча, увлеченный зрелищем, потом восторженно произнес:

— Какое это богатство — народные традиции! Сколько в них мудрости!

Дверцу машины открыл Хмиададзе и со стоном опустился на сиденье.

— Во сколько обошлись тебе весенние берикаоба?

— В двадцать... — ответил Хмиададзе. — Ну и досталось же мне...

Сетуридзе громко засмеялся. Потом вдруг стал серьезным и деловым.

— А теперь слушайте, — сказал он. —Сегодня на бюро Георгий Торели сообщил о решении осваивать поля Вайо.

— Но ведь ему не утвердили проект? — удивился Сепертеладзе.

— В том-то и дело, — пояснил Сетуридзе. — Торели намерен взяться за дело силами района.

— Это же партизанщина! — заволновался Сепертеладзе.

— Это авантюра, — с ехидной улыбкой поправил его Сетуридзе. — А это уже не простят партийному руководителю.

— Смотрите-ка, что придумал! — сказал Хмиададзе. — Хочет общественность поставить перед фактом.

— Ну и карьерист! — воскликнул Мжавия. — Увидите, Георгий Торели непременно погубит район.

— Нет, район он не сможет погубить, — покачал головой Сетуридзе. — Никто не даст ему на это права. А себя погубит наверняка. Не умный он, оказывается, человек.

Вокруг машины резвились ряженые, заглядывая в окна.

Сетуридзе наклонился к своим собеседникам и понизил голос:

— Позавчера сюда приехал человек на ревизию. Проверяет непосредственно работу Торели.

— Слава богу! — возвел глаза к небу Торнике.

— Спасибо Гиви Вапидзе, — с иронической улыбкой поправил его Мжавия.

— Однако меня беспокоит, — задумчиво произнес Сетуридзе. — Если Георгий Торели успеет на полях Вайо посадить лозу, хотя бы даже на одном секторе, он так глубоко пустит здесь корни, что его клещами не вытянешь.

— Интересно, где они достанут столько саженцев?..

— Они увеличили Чокнарский питомник, — сказал Торнике. — Там опытный работник Абессалом Девносадзе.

— Слушай, Беглар, ты же из Чокнари? — обратился к нему Сетуридзе.

Беглар покачал головой и зло сощурил глаза:

— Знаю я этого Абессалома Девносадзе.

— Действовать надо, друзья, действовать! — воскликнул Торнике.

Шел дождь. По главной сельской улице бежал народ. К бегущим присоединялись люди из переулков, дворов. Никто не произносил ни слова: слышны были лишь топот и тяжелое дыхание людей. Звуки эти постепенно заполняли тишину рассвета. В бледном свете утра мелькали угрюмые, взволнованные лица...

Грозный людской поток сгрудился у виноградника, раскинувшегося на склоне. Здесь, посреди виноградника, в одной рубашке с непокрытой головой стоял Абессалом. В руке у него была виноградная ветвь с тяжелыми гроздьями. Лоза, которую он холил и нежил, беспомощно валялась на земле...

В полном молчании стояла вся деревня, потрясенная зрелищем вырубленного виноградника.

Примчался, запыхавшись, Резо Имедадзе. Увидев разоренный виноградник, застыл. Потом, как лунатик, пошел вдоль вырубленного ряда. Проверял каждую несчастную лозу в отдельности, искал в них искорки жизни.

Появился Георгий Торели, в лице — ни кровинки. Люди молча расступились, пропуская его. К нему подошел Абессалом.

— Я не смогу выполнить обещанное, товарищ секретарь, — с горьким сожалением сказал он Георгию и указал рукой на виноградник.

— Кто это у тебя такой враг, Абессалом? — спросил кто-то из толпы.

— Враг? — повторил старик и упрямо покачал головой. — Нет! Мой личный враг этого бы не сделал! Это мог сделать только общий наш враг!

Народ молчанием выражал свое согласие с Абессаломом. Никто не вымолвил ни слова. Никто не двинулся с места.

— Ведут! — раздался вдруг чей-то голос. — Поймали!

Народ заволновался, задвигался... Кто-то поднял камень с земли.

На дороге, вдалеке, появилась группа людей. Они, подталкивая, вели кого-то со связанными руками.

Это был Беглар Мжавия. На лице его выступил холодный пот.

Народ заволновался, зашумел:

— Ты же вырос на этой земле, как ты посмел сделать такое?!

— Что ты натворил, чтобы у тебя руки отсохли!

— Руки бы ему отрубить этим топором!

Кольцо вокруг Мжавия сужалось.

Вдруг между собравшимися и Мжавия встал Георгий Торели. Народ остановился, замер в напряжении.

— Развяжите ему руки! — обратился Георгий к стоящим вокруг Мжавия.

Беглару развязали руки. Потом подтолкнули вперед.

Мжавия не понимал, что с ним собираются делать. Растерянно оглядывал односельчан. Но народ молчал, никто не трогался с места.

— Убирайся из деревни! — строго сказал Георгий. — Иди и знай: для людей ты больше не существуешь. Нет на нашей земле человека, который откроет тебе дверь своего дома. А в свой собственный дом с какой совестью ты войдешь?! Что скажешь детям?! Брату?! Матери что скажешь?! Уходи!

Беглар Мжавия повернулся. Неуверенно сделал шаг. Оглянулся. Народ молча смотрел на него.

— Накажите меня, люди! — заревел Беглар Мжавия.

Георгий повернулся, быстрым шагом пошел прочь. Люди двинулись за ним. Никто не оглянулся, никто не издал ни звука.

Георгий устало поднялся по лестнице, открыл дверь, вошел в прихожую. Из комнаты доносились звуки танцевальной музыки и веселые голоса. Георгий снял плащ. Прислонился к стене.

За неплотными занавесками мелькали силуэты танцующих.

Георгий стоял в раздумье — войти в комнату или повернуть обратно. Это безудержное веселье после всего того, что он перенес и пережил за день, вызывало в нем физическую боль. Он уже собирался снять с вешалки плащ, как из кухни выглянула Тамар.

— Ты пришел вовремя, Георгий! — громко сказала она. — У Саломэ гости.

Георгий вошел в кухню, тяжело опустился на стул.

Тамар хлопотала у газовой плиты и выговаривала сыну:

— Интересно, чем занимается ваша профорганизация? Почему не запрещает работать в воскресенье?

— Запрещает, — Георгий попытался улыбнуться. — Запрещает, но что можно поделать с такими упрямцами, как мы?..

Тамар погладила сына по руке. Тревожно спросила:

— Что-нибудь случилось, Георгий?

— Ничего, — Георгий снова попытался улыбнуться, но у него ничего из этого не получилось.

— Почему тебе звонили спозаранку? — не унималась мать.

— В Чокнари вырубили виноградные саженцы.

— Боже! — воскликнула Тамар. — Этот топор над тобой занесли, Георгий, виноградник тут ни при чем.

— Знаю, мама.

Тамар взяла руку сына, погладила ее.

— Я растила тебя добрым... — Голос Тамар был согрет материнской лаской, но в нем чувствовалась тревога. — Учила с колыбели только добру... И не помнила о том, что добро не должно быть беспомощным...

— Ты права, мама.

— И все вырубили? — спросила Тамар.

— Все, — не скрыл Георгий.

— Что теперь будете делать? — дрожащим голосом спросила она.

Георгий ободряюще погладил ее по плечу.

— Теперь мы будем танцевать! — воскликнул он. — Назло врагам!..

Георгий повернулся и открыл дверь в комнату.

...Потом, поздно ночью, Георгий лежал в темной комнате и беседовал с матерью, присевшей на его кровати.

— Если они взялись за топор, значит, ты здорово им насолил, — говорила Тамар. —

Плохо, когда такие люди ведут себя тихо и спокойно.

— Плохо, что такие люди есть вообще, — скорбно заметил Георгий.

— Что поделаешь! — вздохнула мать. — Мир пестрый. Эх, трудно тебе будет с ними бороться, сынок!

— Ничего, — утешил ее Георгий. — Мы выигрывали и не такие бои. Разве отцу было легче моего?

— Тогда было иное дело, — Тамар улыбнулась своим далеким воспоминаниям. — Когда твой отец боролся с кулаками, у них и состояние было, и оружие, и влияние среди крестьян. Но у него была власть, и этим он одолел врагов. Сейчас те, с кем ты борешься, имеют и должности, и власть. У некоторых и партбилет в кармане. Ох, сколько таких пролезло в партию!

— И такие есть, конечно, — согласился Георгий.

Некоторое время они молчали, думая об одном и том же.

Городок спал...

Ночь. Георгий, Гурам и Асмат сидели в кабинете.

— Не могу понять, что случилось, — удрученно рассказывал Георгий. — Дороги провели, дома выстроили, в каждом доме электричество, а людей все не видно...

— Просто удивительно! — развел руками Гурам. — Ведь были здесь представители из Аджарии... Кажется, им все понравилось. Я был уверен, что весть вы привезете самую добрую.

— Говорят, женщины упрямятся, а мужчины бы охотно переселились, — сказал Георгий.

— Хм, я так и знала! — воскликнула Асмат. — Разумеется, это все козни женщин!

— Разве что женщина найдет с ними общий язык... — ввернул Георгий.

— О чем речь, — тотчас согласилась Асмат, — разумеется!

— Так, может, вам сегодня же и поехать в Аджарию? — мягко предложил Георгий.

— Хорошо. Я готова, — Асмат схватила свою огромную сумку.

— С ними надо говорить помягче, — посоветовал Гурам. — Женщины женщине и доверят больше...

Отвернувшись к окну, Асмат мазала губы помадой и бормотала:

— Я им поговорю мягко! Ну и народ эти женщины, только и знают, что стоят поперек пути. Погодите, приеду! Я знаю, что я им скажу!

Дверь кабинета медленно, со скрипом открывается. На пороге стоит улыбающийся Сетуридзе. Простой, но элегантный костюм, зачесанные назад волосы, в которых блестит седина, спокойная лучистая улыбка — все это придает ему поразительно добродетельный и респектабельный вид.

— Днем работаем, ночью работаем, — говорит он и сочувственно качает головой. — Здравствуйте, товарищ секретарь!..

— Здравствуйте, — холодно отвечает Георгий.

— Я не помешал? — почтительно спрашивает Сетуридзе.

— Ничего, — Георгий встает, открывает окно. — У вас ко мне дело?

— Не то что дело, — протяжно произносит Сетуридзе и садится у стола. — Так, заглянул для беседы, хотя.. — в тоне его слышится понимание и сочувствие, — хотя думаю, что беседа со мной особой радости вам не доставляет.

— Что поделаешь, — сухо отвечает Георгий. — Мне часто приходится заниматься делами, которые лично мне удовольствия не доставляют.

— В этой комнате кроме нас никого нет, — говорит Сетуридзе. — Мы встречаемся без свидетелей. Поэтому давайте говорить искренне и откровенно.

— Я и в присутствии других говорю искренне и откровенно, — хмурится Георгий.

Сетуридзе встает, смотрит Георгию прямо в глаза и вызывающе спрашивает:

— Почему смотрите на меня так враждебно, товарищ Георгий? Почему послали комиссию для досконального изучения дел в тресте?

— Есть некоторые обстоятельства вашей

жизни, наводящие на размышления, — терпеливо объясняет Георгий. — Хочу выяснить, насколько они соответствуют истине.

— Очень прошу вас не доверять источникам ложной информации. — Сетуридзе прикладывает руку к груди и с видом мученика опускает глаза. — На свете так много завистливых и злых людей. Я же трудовой человек. Могу работать день и ночь, на голом месте развернуть производство, дать доход государству.

— И наверное, не только государству, — вставляет Георгий.

— Гм, вы имеете в виду личную корысть? — горько улыбается Сетуридзе. — Зря вы так думаете. Меня увлекает сам деловой процесс. Это как спортивный интерес.

— Что вы говорите! — изумляется Георгий. — Кто бы мог подумать, что только из спортивного интереса можно столько сделать! Две сказочные дачи. Две объединенные квартиры в кооперативном доме. Антикварные вещи, приобретаемые по баснословным ценам, «Жигули» для сына, «Нива» для себя...

— Снова ложная информация... — Сетуридзе, ласково улыбаясь, качает головой.

— Информация истинная, — сурово замечает Георгий. — Шила в мешке не утаишь. Ложны те документы, согласно которым машина принадлежит вашему родственнику, шахтеру из Ткибули, по чьей доверенности вы ее водите, ложны те документы, по которым одна дача является собственностью вашей тещи, а другая — вашей свояченицы...

Сетуридзе тяжело встает. Ходит по кабинету. Он уже не улыбается. И не так симпатичен В глазах — выражение наглой решимости.

— Предположим, что все это правда, — говорит он. — Ну и что? Мы для того и построили социализм, чтобы людям жилось хорошо.

— Безусловно, — согласился Георгий, — но только посредством честного труда.

— Давайте оставим лозунги, — говорит потерявший терпение Сетуридзе. — Ну, подумайте, какой вам смысл враждовать со мной... Никакая комиссия ничего не найдет у меня. И еще: не забудьте, что там, наверху, покровителей у меня предостаточно...

— Ну, а чего я достигну, имея вас в друзьях? — с деланым спокойствием спрашивает Георгий.

— Очень многих жизненных благ.

— Правильно говорят: делячество и цинизм — братья.

— Цинизм — сегодня заболевание всего человечества, — говорит Сетуридзе. — Разве вы не раздумываете об экологическом кризисе? Воздух на всей земле отравлен. Запасы оружия увеличиваются, а пищи — исчезают. Население растет беспорядочно и бесконтрольно. Вот и не будь после всего этого циником. Именно поэтому народ повсюду думает только о приятном времяпрепровождении и личных удовольствиях. Марксизм утверждает, что законы природы изменить невозможно. Их можно лишь изучить и использовать на благо человека. Я прав?

— Дальше!

— Разве стремление к богатству, к хорошей жизни не является законом человеческой природы?

— Допустим.

— Нет, не допустим, а это так! Изменить этот закон нельзя, да и нет нужды. Даже грудной ребенок знает различие между «твоим» и «моим».

— А вы этого не знаете, — замечает Георгий. — Для вас существует только «мое».

— Эх, не получается у нас искренний разговор, — с огорчением качает головой Сетуридзе. — Я стою на человеческих позициях, вы же разговариваете со мной политическими лозунгами.

— Помимо того, что вы комбинатор, вы еще и типичный демагог. Вы пользуетесь тем, что интересы человека, его вкусы и претензии развиваются быстрее, чем средства их удовлетворения. Это глобальная объективная закономерность. А вы ею пользуетесь... Впрочем, не имеет смысла говорить с вами об этом! — Георгий безнадежно машет рукой. — Меня другое интересует... Как вы ухитрились пролезть в партию? У вас же нет ничего общего с коммунистами, с нашими коммунистическими идеалами!...

— Будь это в вашей власти, меня бы исклю-

чили, — с бесстыдной улыбкой произносит Сетуридзе.

— Это в моей власти, и вас исключат, — с уверенностью говорит Георгий. — Я обещаю вам.

— Увидим, — угрожающе цедит Сетуридзе. — Не так-то легко свалить меня. Не пожалеть бы...

— А как мне быть, чтобы не пожалеть? — интересуется Георгий.

— Первое — отозвать комиссию...

— Но ведь вы комиссий не боитесь? — напоминает Георгий.

— Не боюсь, но так будет лучше... Второе — иногда прислушиваться к нашим советам, в основном по вопросу кадров, — Сетуридзе двусмысленно улыбается и добавляет: — И иметь в виду: мы не только совет дать можем...

Георгий стремительно поднимается. Внезапно нахлынувший гнев и волнение овладевают всем его существом. Руки, сжатые в кулаки, он удерживает в карманах величайшим напряжением воли. Он стоит над головой Сетуридзе и побелевшими губами бормочет:

— «Тамуни-шалунишка разорвала все книжки. Теперь же капризуля мучает бабулю...»

Сетуридзе откидывается на спинку стула. С изумлением смотрит на изменившегося в лице секретаря райкома.

Георгий отворачивается. Тяжело опускается на стул. Потом с горьким сожалением качает головой и глухо произносит:

— С каким удовольствием я бы вас высек. К тому же, как вы сами сказали, и свидетелей нет!..

Сетуридзе, вызывающе улыбаясь, смотрит на него, потом встает, идет к двери.

— Скажите, — сдерживая гнев, обращается к нему Георгий, — допустим, никто ничего о вас не знает. Нет никаких свидетелей... Ваша совесть вас не беспокоит?

Сетуридзе некоторое время молча смотрит на Георгия. Потом поворачивается и уходит, тихо прикрыв двери.

Посреди сарая гудел огонь. У глиняных сковородок хлопотали женщины в косынках.

У огня сидела Асмат и безумолчно говорила, отворачивая свое разгоряченное лицо от жара:

— Мужчины народ осторожный и нерешительный. Им всегда трудно принять какое-либо решение. Известно ведь, они и старую игрушку на ястреба не променяют. Скажите, разве мы, женщины, так же нерешительны? За вами дело, женщины, за вами. Только вы и сможете сдвинуть их с насиженного места. Знаете, какой там простор? А земля — жирная, словно масло. А зелень, овощи?! Семена выращенных там помидоров и огурцов пользуются спросом даже в Европе... И все-таки у нас они вырастают вкуснее, видимо, все дело в солнце и в воздухе. А воздух! Какой там воздух! — Асмат вдохнула и поморщилась. — Разве здешний воздух сравнится с тем? А приусадебные участки будут там больше чуть ли не вдвое, родники там холоднее и прозрачнее... Ну что скажете, женщины?

Хозяйка дома вывалила из сковородки хачапури и стала нарезать его.

— Хозяюшка, а что вы скажете? — обратилась к ней Асмат.

В ответ женщина широко улыбнулась и протянула ей тарелку с хачапури:

— Угощайтесь.

Асмат, растерянная, стояла перед Георгием,

— И что же? Что же они все-таки сказали? — спрашивал Георгий.

Асмат беспомощно пожала плечами. Глухо проговорила:

— Ничего не сказали, товарищ Георгий... Что только я им не говорила, что не доказывала!.. А они ни «нет», ни «да»...

Георгий вздохнул. В отчаянии спросил:

— Что же нам делать? Деревни ждут людей, потрачено столько средств, столько энергии...

— А вообще-то приняли меня радушно. Все улыбались... Чем только не угощали!

Георгий, с грустью улыбнувшись, покачал головой.

— Хорошо. Будем ждать, что принесет эта ваша миссия, — сказал он.

Оглушительно гудят моторы. По дороге в в горах движется вереница грузовиков. В машинах переезжающие на новое место семьи, их багаж.

Передняя машина остановилась. Одна за другой останавливаются и все остальные. Водители выключают моторы, и внезапно воцаряется тишина.

В конце дороги — зеленая лужайка, за ней, за усеянным ромашками лугом, виднеются крыши домов.

Дедушка Джемал, стоя в кузове, не спускает глаз с далеких крыш.

— Приехали, дедушка Джемал? — спросил кто-то.

Старик снял башлык, отер им выступивший на лбу пот и сказал:

— Да... Вот это и есть наша земля...

Петушок на крыше кабины громко закричал, и крик этот всех развеселил.

На дороге стоял весь забрызганный грязью «газик». Георгий, прислонившись к машине, напряженно смотрел вдаль.

— Едут сорок пять семей, батоно Георгий,— радостно сообщил ему Бесо. — Вот и оживет село.

Бесо беспокойно вертелся, не находил себе в машине место. То вставал и, заслонив ладонью глаза от солнца, смотрел в конец поля, то снова садился. Спокойный и обычно скупой на слова, сейчас он не мог угомониться.

— Сорок пять семей! Это уже не шутка! Деревня станет похожа на деревню... А почему не слышно машин? Видно, остановились возле старого моста... А может быть, решили ехать напрямик...

Георгий, задумчиво улыбаясь, глядел на Бесо.

— Да, наверное... Эх, дорогой мой Бесо, когда-то отсюда, вон из-за тех полей, шел на нас враг. А теперь...

Вдруг в конце поля они увидели парящего в воздухе бумажного змея.

— Едут! — закричал Бесо и выскочил из машины. — Я побегу сообщу нашим!

И, не дожидаясь ответа Георгия, сломя голову помчался к деревне.

Георгий не спускал глаз с белеющего в небе воздушного змея.

Постепенно люди приближались. Шли женщины, мужчины, старики, дети.

Стоял Георгий, усталый от пережитых волнений и безмерно счастливый. Некоторые прошли мимо, даже не обратив на него внимания. Все спешили к деревне. И вдруг кто-то окликнул его:

— Эгей, друг, мы правильно идем к деревне Нацихари?

— Правильно, конечно же, правильно! — улыбнулся Георгий.

А люди шли нескончаемым потоком, шли туда, где ждала их замершая под солнцем бессмертная деревня.

У здания райкома остановилась «Волга». Из нее вышли Георгий Торели, Асмат Яшвили и Гурам Глонти.

Беседуя, они поднялись по лестнице.

— Сто сорок тысяч саженцев даст Бардальский питомник, сорок тысяч — Бурбатский, — говорит Гурам.

— Это немало, но для полей Вайо — капля в море, — печально сказал Георгий.

— А если воспользоваться молдавскими и крымскими сортами? — спросил Гурам.

— Мы же запланировали посадить в основном местные сорта, — сказал Георгий. — На солнечных склонах полностью должен быть посажен сорт Тамар... А что если послать человека в питомники Кахетии? Такого человека, которому никто отказать не сможет? Красноречивого, привлекательного, делового...

— Было бы неплохо, — согласилась Асмат.— Но где найти такого?

— Я уже думал об этом, — с серьезным видом успокоил ее Георгий. — Долго думал... И под конец остановил свой выбор на вас.

— На мне? — поразилась Асмат. — Это я-то привлекательная и красноречивая?!

— Это вы! — убежденно произнес Георгий. — Со стороны виднеее...

Синеватый свет восхода, предвещавший погожий день, подступил к окнам.

Тамар хлопотала на кухне возле плиты. Ус-

лыхав шум воды, направилась в спальню.

Осторожно открыла дверь, по спокойному, равномерному дыханию Саломэ поняла, что та еще спит. Открыла шкаф и стала выбирать одежду...

Георгий вышел из ванной. Через плечо висело полотенце. Он старательно причесывался. Вдруг в зеркале увидел, что посреди комнаты стоит Тамар. Она улыбалась, держа на одной руке новехонький костюм, а в другой — белоснежную рубашку. Рядом стояли начищенные до блеска туфли.

— В чем дело? — спросил Георгий.

— Я хочу, чтобы сегодня ты был красивее всех, — спокойно сказала Тамар и протянула рубашку: — Ну-ка, надень.

Георгий подчинился матери, но когда она протянула ему галстук, попытался воспротивиться:

— Ты же знаешь, что галстук я не люблю!

— Я знаю, что галстук тебе очень к лицу, — сказала Тамар. — Повяжи!

— Ну ладно! — покорился Георгий и принялся повязывать галстук.

Тамар стояла у стены. Она не видела, только слышала, как одевался сын. Со скрытым в голосе волнением спросила:

— Когда начнете поднимать целину?

— В восемь, — ответил Георгий. — Все тракторы района собрались на полях Вайо... Если хочешь, приходи и ты, посмотри...

Тамар с печальной улыбкой показала головой:

— Нет. Я и отсюда увижу все так, как если бы была там.

С улицы донесся сигнал машины.

Тамар подошла к сыну, поправила ему сперва галстук, потом дрожащими руками коснулась его лица, волос.

— У тебя седины прибавилось... — в голосе матери слышалась печаль.

— Да, достаточно, — улыбнулся Георгий.

— А у меня такое чувство, как в тот день, когда я повела тебя фотографироваться, — Тамар коснулась рукой фотографии, висящей на стене. На фотографии был запечатлен счастливый малыш, делающий свои первые шаги, с вытянутыми вперед руками.

Вот и последний трактор занял свое место в ряду у подножья холма, и сразу же наступила такая тишина, которая воцаряется обычно на поле боя перед решительным наступлением.

Потом тишину эту заполнил стук копыт, и в долину ворвался табун лошадей. Дорога тоже оказалась забитой лошадьми. Бесо медленно вел машину. Георгий заметил поблизости старика, сидящего на вороном коне, и вышел из машины.

— Здравствуйте, дедушка Тариэл!

— Здравствуй!

— Не узнали меня?

Старик внимательно посмотрел на Георгия, на лице его появилась улыбка.

— Человек слова ты, — сказал он и протянул кнутовище в сторону тракторов.

— Да, сейчас начнут вспахивать под виноградник, — подтвердил Георгий.

— До чего я дожил — в долине Вайо сажают лозу! — со счастливой улыбкой проговорил старик. — Чтобы увидеть это, стоило прожить столь долгую жизнь!

На неоседланных лошадях прискакали мальчишки.

— Отходите отсюда, — приказал им старик. — Гоните к перевалу.

Табун с грохотом закружился на месте. Лошади медленно повернули в сторону далеких гор. Старик заторопил своего коня и помчался вскачь за несущимся по долине табуном.

Рядом с Георгием остановилась машина. Из нее вышли Асмат Яшвили и Гурам Глонти. Георгий взглянул на часы и напряженным, взволнованным голосом сказал:

— Через десять минут начнем поднимать целину.

— Семьсот лет этой земли не касался плуг, — проговорил Гурам Глонти.

Позади остановилась еще одна машина. Из «газика» с опущенным верхом вышли Резо Имедадзе и Абессалом Девносадзе.

Асмат нерешительно взглянула на Георгия, затем взяла его за руку, отвела в сторону и негромко сказала:

— Я не хотела сейчас говорить, но... Позвонили из ЦК, вас вызывают в Тбилиси.

— Когда? — нахмурился Георгий.

— Сегодня к вечеру чтобы вы были там, — ответила Асмат. — Видимо, пора ехать. Потом ободряюще улыбнулась Георгию и добавила: — Ничего!... Все будет хорошо.

Георгий задумчиво кивнул головой. Потом подошел к Абессалому Девносадзе.

— Теперь дело за вами, — сказал он Абессалому. — Как только тракторы закончат свое дело, начинайте сажать.

Девносадзе ничего не ответил.

— Сажать-то посадим. Вот как ухаживать за этими огромными виноградниками? — сказал Резо Имедадзе.

— Если в оставшиеся пять сел приедет народ, недостатка в рабочей силе не будет! — мечтательно произнес Гурам Глонти.

— Приедут! Вот разобьем виноградники, и виноградари появятся! — уверенно сказал Георгий. — Человек не оставит лозу без присмотра.

Вдруг все бескрайнее пространство наполнилось гулом тракторов.

— Пошли! — сказал Резо Имедадзе. — Поднятая целина!

Георгий стоял, замерев, смотрел на поле.

Тракторы с грохотом наступали на семивековое молчание, оставляя позади себя черные полосы вспаханной земли. А впереди, со ржаньем и топотом, неслись скакуны, их развевающиеся гривы отливали пурпуром в мареве восходящего солнца...

Георгий сел в машину.

— Поверьте мне, в ЦК вас поддержат, а не Вашидзе, — уверенно сказала Асмат. — Поверьте мне!..

— Верю!

Машина Георгия тронулась.

Некоторое время дорога шла вдоль поля, потом машина свернула в сторону, перевалила через холм и потянулась между невысокими горами. Георгий, уйдя в свои мысли, смотрел вперед.

Положа руку на сердце, думал он, не с ветряными ли мельницами борюсь? Нет, не думаю! Конечно же, нет! Я не помню такого дня, такого часа, когда бы я не думал о благе моего народа, моей Родины! А если это так, не о чем беспокоиться!

Неожиданно он услышал далекий странный шум. Это были удары кирки о землю... Шум становился отчетливее, заполняя все пространство... Тук... тук... тук... К этому звуку постепенно примешался шум воды, и Георгий явственно услышал радостный мальчишеский возглас:

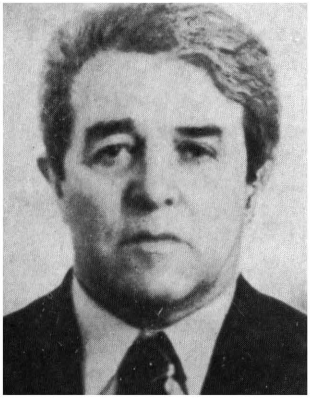
— Папа!.. Папа!.. Вода!.. Я нашел воду!.. Нашел воду!..

Это был солнечный день далекого детства. В поле стоял маленький Георгий, усталый, радостный, счастливый. Вода у его ног била родником его первой победы, его первой настоящей радости...

Яркое солнце сияло над полями Вайо. По раскаленному склону бежал только что родившийся ручеек.

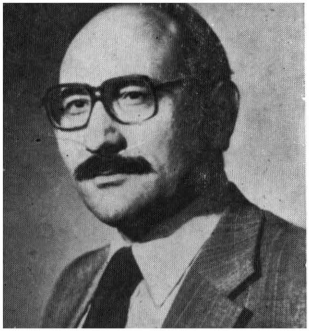
Вдоль ручейка бежал маленький Георгий. В бескрайних полях звенел его голос:

— Моя вода!... Чистая вода!.. Хрустальная вода!..



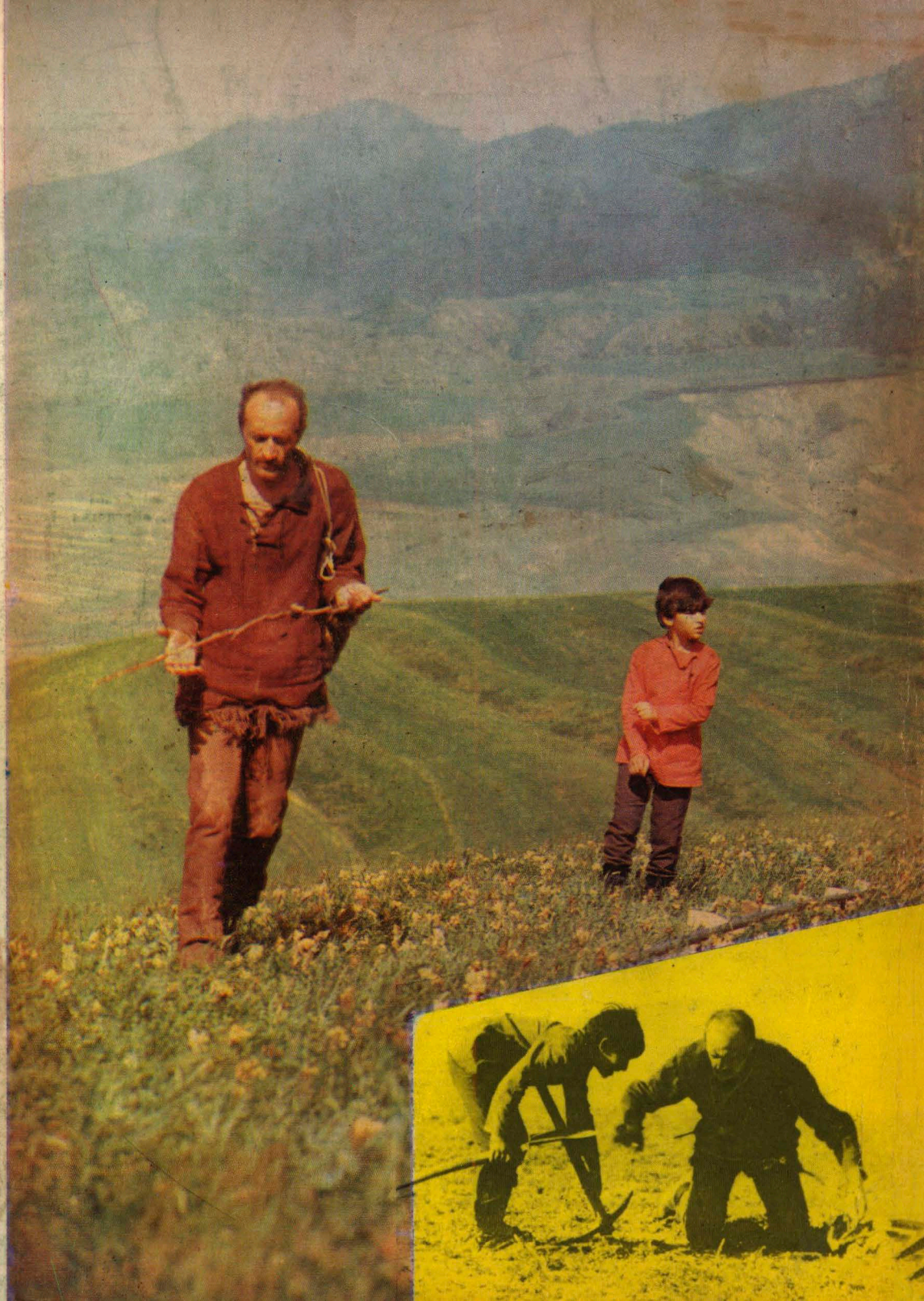
С 60-летием

Качанова Романа Абелевича, кинорежиссера, заслуженного деятеля искусств РСФСР, поставившего мультипликационные фильмы «Влюбленное облако», «Обида», «Портрет», «Варежка», «Крокодил Гена», «Чебурашка», «Аврора», «Метаморфоза» и другие.



С 50-летием

Аббасова Шухрата Салиховича, кинорежиссера, народного артиста Узбекской ССР, лауреата Государственной премии Узбекской ССР имени Хамзы, поставившего фильмы «Ты не сирота», «Драма любви», «Ташкент — город хлебный», «Абу Рейхан Бируни», «Огненные дороги» и другие.

С 50-летием

Ромашина Анатолия Владимировича, актера, заслуженного артиста РСФСР, лауреата Государственной премии СССР, снимавшегося в фильмах «Именем революции», «Любить человека», «Освобождение», «Воскресная ночь», «Сцены из семейной жизни» и других.